

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*LES ÎLES INTÉRIEURES OU HOCHELAGA, EN PASSANT*

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

BENOIT BORDELEAU

DÉCEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

La rédaction de cette thèse n'aurait pas été envisageable sans l'appui de MM. Bertrand Gervais et André Carpentier. Merci d'avoir cru à ce projet et de m'avoir guidé sur ce sentier ponctué de doutes et de détours. André, merci de m'avoir accompagné dans l'écriture et dans ma vie universitaire ces dix dernières années : ça m'est précieux. Bertrand, merci pour tes lectures attentives qui m'ont poussé à sortir, toujours un peu plus, de ma zone de confort.

À MM. Jean-François Chassay et Marc André Brouillette, qui étaient du jury de mon examen doctoral, j'espère avoir fait bon usage du mandat de liberté que vous m'avez accordé.

À tous ceux et celles avec qui j'ai eu le plaisir de marcher ces dernières années, dans Hochelaga ou ailleurs, merci d'avoir enduré mon humour de bottine. Sachez, toutefois, que c'est le meilleur humour que l'on puisse tirer d'un marcheur.

À l'équipe et aux membres de *La Traversée – Atelier québécois de géopoétique*, ainsi qu'à tous ceux et celles qui ont participé de près ou de loin à l'atelier géopoétique *Hochelaga imaginaire*, merci pour tous ces moments partagés.

Aux étudiantes et aux étudiants de l'*Atelier : le flâneur montréalais* à qui j'ai eu le plaisir d'enseigner à l'automne 2014, merci de m'avoir permis de partager ma passion, mes intuitions, mais aussi pour les regards neufs que vous avez portés sur Montréal.

À Victoria Welby, Alice van der Klei et Myriam Marcil-Bergeron, je me sens choyé de vous compter parmi mes amies et collègues. Les *Dérives* ont encore de belles années devant elles.

À mes amis Marie-Josée Daviau et Kevin Cordeau, merci pour le temps que vous avez généreusement accordé à la révision linguistique de cet ouvrage, mais aussi, et surtout pour votre amitié.

À Janie Lafrenière, ma Darling et complice des treize dernières années, merci pour ton écoute, ta patience (bis) et ta confiance. Merci de m'avoir *donné le temps* de marcher dans ma tête; j'ai enfin trouvé le chemin du retour.

À Florence et à Louis, merci de m'avoir gardé les deux pieds sur terre et rappelé, jour après jour, ce que c'est que de ralentir et de flâner véritablement.

Je tiens finalement à témoigner de ma reconnaissance pour le financement accordé par le *Fonds de recherche du Québec – Société et culture*. Cette bourse a facilité la conciliation du travail et des études tout en me permettant d'être un père et un époux présent.

## DÉDICACE

À ceux qui prennent le temps.

À ceux qui rient.



## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ .....	vii
PRÉAMBULE .....	1
CHAPITRE I	
DU RÉSEAU SPATIAL À L'ARCHIPEL FIGURAL .....	15
1.1 Quelques remarques préalables sur la flânerie comme expérience de la ville .....	16
1.2 Engagement de corps et de langage .....	19
1.3 Le sujet flâneur : un géopoéticien urbain? .....	21
1.4 De l'appropriation et de l'oblique de la flânerie .....	24
1.5 L'appropriation par la flânerie .....	27
1.6 Lire le texte de la ville .....	28
1.7 Marche de l'expérience et de la mémoire .....	32
1.8 L'approche géopoétique comme stratégie d'interprétation des textes et porte d'entrée d'un archipel figural .....	35
CHAPITRE II	
HOCHELAGA IMAGINAIRE : REPÉRAGE .....	47
2.1 Choix du corpus principal .....	47
2.1.1 <i>Les rumeurs d'Hochelaga</i> .....	49
2.1.2 <i>Homa Sweet Home</i> .....	50
2.1.3 <i>Le pas gagné</i> .....	51
2.2 Quelques remarques avant de poursuivre la marche .....	52
2.3 Corpus périphérique .....	54
CHAPITRE III	
L'IMAGE DANS LE TAPIS .....	74
3.1 Les rumeurs sont faites pour se répandre .....	75
3.2 Un quartier regardé de haut .....	82
3.3 Entre montagne et no man's land .....	92
3.4 Toile de l'amour, de l'ailleurs et de l'ici .....	101
3.5 Vers le fond .....	105
3.6 Un marin sur le rivage .....	108
CHAPITRE IV	
FAIRE SURFACE .....	124
4.1 1646 rue Joliette : adresse, espace appartemental .....	126
4.2 Honte, fondations, racines de boue .....	130

4.3 Cécité, tâtonnement, flux .....	132
4.4 Séparation, fenêtre, point de fuite .....	138
4.5 La maison, l'île, la tumeur .....	142
4.6 L'espérance, le désespoir, l'oubli .....	146
4.7 Notre-Dame, la sainteté, la mort .....	155
CHAPITRE V	
LES YEUX ET LE CŒUR SUR LA MAIN .....	168
5.1 La rue principale .....	169
5.2 « C'est l'inhumain » .....	173
5.3 « Où ça? » .....	177
5.4 Ville magique, village disparu .....	180
5.5 La grande misère .....	183
5.6 L'enfer au naturel .....	185
5.7 L'enfer (bis) .....	189
5.8 Piège et espace sauvage .....	191
5.9 Le désœuvrement généralisé .....	193
5.10 Un lieu où se reconnaître, malgré tout .....	198
5.11 « J'connais une place, qui existe même pas » .....	201
CHAPITRE VI	
LES MOTS CACHÉS DU RECELEUR .....	212
6.1 Ce que l'on nomme, ce que l'on cache .....	213
6.2 L'étal(e) et le rivage .....	218
6.3 De la contagion et de la lecture .....	225
6.4 Des trafiquants sur les bancs d'école .....	239
6.5 De l'immunité et de la lecture .....	243
CONCLUSION	
« NUL SI DÉCOUVERT » .....	249
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE .....	259

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1 Des souhaits dans la ruelle (B. Bordeleau, juillet 2015) .....	9
2 Des espoirs, rue Ontario (B. Bordeleau, novembre 2014) .....	10
3 « Laisse donc faire les biscuits » (B. Bordeleau, janvier 2014) .....	11
4 Un avertissement, rue Nicolet (B. Bordeleau, mars 2014) .....	12
5 Les Zérotiques et le roi Coulissee (B. Bordeleau, octobre 2013) .....	13
6 Piège à flâneur (B. Bordeleau, septembre 2015) .....	14
7 La vérité dans le chantier (B. Bordeleau, septembre 2015) .....	14
8 Assemblage requis, rue Darling (B. Bordeleau, octobre 2015) .....	46
9 « Un cerf dans une grande maison » (B. Bordeleau, septembre 2013) .....	65
10 Décalque (B. Bordeleau, février 2014) .....	67
11 Galerie de ruelle (B. Bordeleau, février 2014) .....	69
12 Les commères du village (B. Bordeleau, février 2014) .....	71
13 Envisager le rivage (B. Bordeleau, juillet 2014) .....	73
14 Un tuteur dans la ruelle (B. Bordeleau, octobre 2013) .....	115
15 Du matelas et de la clôture (B. Bordeleau, février 2014) .....	117
16 C'était une longue douche (B. Bordeleau, septembre 2014) .....	119
17 « L'avenir en chantier » (B. Bordeleau, septembre 2013) .....	121
18 Une peluche en cavale (B. Bordeleau, juillet 2014) .....	123
19 « Quand seul le livre à la main, tu contemples la carte, tu te surprends à souhaiter qu'ils ne meurent jamais » (B. Bordeleau, août 2013) .....	163
20 On raconte qu'il pêche à la corde à linge (B. Bordeleau, février 2014) .....	164
21 « As-tu déjà pensé à tout l'amour qui fleurit entre les sacs à vidanges? » (B. Bordeleau, décembre 2015) .....	165
22 <i>Chick peas and cigarettes</i> ou Les boucanes d'Aurore (B. Bordeleau, novembre 2015) .....	166
23 Un graffiti pour mémoire (B. Bordeleau, novembre 2015) .....	167
24 JOLIETTE, n. f. Planche couverte de potée d'étain, employée pour certains travaux de polissage (B. Bordeleau, avril 2015) .....	203
25 <i>Red Blossom, Sweet Darling</i> (B. Bordeleau, juin 2014) .....	205
26 Le creux, l'écume et l'épidémie (B. Bordeleau, septembre 2014) .....	207
27 <i>Wild East</i> , rue Darling (B. Bordeleau, mai 2014) .....	209
28 Narrateur (B. Bordeleau, janvier 2014) .....	211

## RÉSUMÉ

Le lecteur sera invité, au fil du parcours que propose cette thèse, à fréquenter un territoire rhizomatique constitué d'analyses de textes littéraires témoignant d'un rapport intime au quartier Hochelaga (Montréal) et d'une production photographique, de courts textes fragmentaires ou poétiques issus de nos flâneries urbaines. Ce côtoiement vise, par la rencontre de la mémoire et de l'expérience, le déploiement d'un imaginaire du lieu tout en maintenant vive la présence du quartier à l'esprit du lecteur par un jeu subtil de correspondances menant vers les rues, les ruelles, les parcs et les cafés des environs.

Nous verrons comment la flânerie à la suite des travaux d'André Carpentier (2009) constitue un moyen d'appropriation des territoires de la quotidienneté. Nous adapterons ensuite l'approche géopoétique de la lecture, développée par Rachel Bouvet (2012), en vue d'analyses de texte poétiques et de récits urbains en la rattachant à des éléments de géocritique (B. Westphal, 2007), de sociologie et d'anthropologie. Nous appliquerons cette approche à des textes prenant le quartier pour sujet, à savoir *Les rumeurs d'Hochelaga* (Jean Hamelin, 1971), *Homa Sweet Home* (Patrick Lafontaine, 2008) et l'œuvre poétique de Marcel Labine. Spatiocentrée, elle rendra possible la mise au jour d'un ensemble de figures (B. Gervais, 2007) participant de l'imaginaire du lieu.

Les stratégies d'appropriation du territoire et des textes que sont la flânerie et l'approche géopoétique démontreront que l'expérience et la connaissance d'un lieu permettent de lire autrement ses représentations, d'en offrir une compréhension nouvelle ne se mesurant pas seulement à l'aulne de la théorie, mais aussi, et surtout à celle de la pratique. De ce dialogue émergeront trois figures dominantes dans le corpus littéraire hochelagais : l'appartement, l'île et le rivage. Si la première relève de l'évidence, les suivantes laissent perplexe, notamment pour un quartier coupé du fleuve qui le borde. Elles permettront d'envisager le quartier comme un lieu d'échouage et de précarité, mais aussi de refuge. Afin de démontrer que cette constante ne relève pas d'une coïncidence liée au choix du corpus principal, nous poserons notre regard sur les représentations de la rue Ontario (artère principale du quartier) dans un corpus provenant d'œuvres romanesques, poétiques et musicales.

**MOTS-CLÉS :** Recherche-crédation, géopoétique urbaine, Hochelaga, Jean Hamelin, Marcel Labine, Patrick Lafontaine.

## PRÉAMBULE

*Lanterne, plis, marais, jusqu'à ce que  
les phrases apparaissent comme des  
archipels d'argile, de neige, d'ardoise  
ou de joie bougent comme les meubles  
à l'étage.*

Louise Warren,  
*Bleu de Delft. Archives de solitude*<sup>1</sup>

Avant d'entreprendre notre marche à travers *Les îles intérieures ou Hochelaga*, en passant, il nous apparaît important de signaler certains choix effectués lors de sa rédaction, tant méthodologiques et critiques qu'esthétiques. Que les lecteurs et lectrices de cette thèse sachent que ce *nous*, à partir duquel nous allons construire un certain regard sur Hochelaga, n'en est pas un qui regarde de haut. Plutôt, il appelle la complicité de la lectrice et du lecteur en vue d'effectuer quantité de sauts et de détours à travers le quartier et une sélection d'œuvres qui s'emploient à y tracer des sentiers ou, à tout le moins, à en suggérer.

\*

La posture adoptée dans la rédaction de cette thèse en est une de recherche-crédation prenant racine dans la flânerie. Ce que nous entendons par flânerie, brièvement puisque nous nous y pencherons au cours du prochain chapitre, relève d'un état d'esprit à tout moment en mesure de nous faire ralentir face aux flux de la ville et à la propension de cette dernière à pousser les sujets qui la foulent vers cette maladie toute contemporaine du rendement. Pour reprendre les mots de l'écrivain André Carpentier, nous dirons que la flânerie est une invitation à « voyager l'esprit ouvert dans [notre]

---

<sup>1</sup> Louise Warren, *Bleu de Delft. Archives de solitude*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 2006, p. 9.

propre familier.<sup>2</sup> » En ce qui nous concerne, cette ouverture à l'autre et aux choses se manifeste par une prise de notes (textuelles et photographiques) susceptible de mener vers un travail d'écriture tout comme à une reconfiguration du lieu en soi jusqu'à rendre étranges ou étrangers les faits et gestes que l'habitude inscrit en nous. Disons que c'est une manière, en dehors de toute perspective de rendement, de rendre compte de la façon dont le dehors qu'est la ville résonne en soi.

Nous voyons dans la posture de l'écrivain-flâneur la proposition d'une démarche géopoétique. Si « [l]e but de la géopoétique, écrit Rachel Bouvet, [est] de vivre intensément les lieux, de chercher à débusquer leur dimension poétique<sup>3</sup> », il faut comprendre que la flânerie et la prise de notes de l'écrivain-flâneur sont les étapes préliminaires à une fouille et à la densification du rapport qu'il entretient avec le territoire de sa quotidienneté. À cet égard, André Carpentier ajoute que

[c]e territoire auquel je suis attaché, dont je reste solidaire, ce territoire que je partage avec ceux que j'appelle "les miens", je contribue, comme tous les autres, à le faire advenir. J'y contribue par un rapport poétique à la ville. La référence au poétique, dans ce contexte, ne renvoie pas à la poésie en tant que genre littéraire, mais à la charge émotionnelle et esthétique tirée du rapport au quotidien et possiblement investie dans l'écriture témoignant de ce rapport.<sup>4</sup>

25 juillet 2015, 20 h 01.

Rue #LaFontaine, un t-shirt de la FTQ repose sur une silhouette décharnée. Au dos, on lit : « Nos membres, notre force. »

#dérive

L'écriture de l'expérience urbaine que procure la flânerie constitue une mémoire du lieu et, par cette expression, nous entendons bel et bien la mémoire d'un rapport singulier à ce lieu. Prenons le temps de récapituler les éléments de cette posture d'écrivain-flâneur qui évolue sur trois plans : elle consiste 1) à faire une expérience du lieu qui prend la

<sup>2</sup> André Carpentier, « Flâner, observer, écrire » in *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, sous la dir. de Rachel Bouvet et Kenneth White, coll. « Figura », n° 18, Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 106.

<sup>3</sup> Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2015, p. 41.

<sup>4</sup> André Carpentier, « La marche flâneuse en milieu urbain : une démarche géopoétique ? » in *Ville et géopoétique*, sous la dir. de Georges Amar, Rachel Bouvet et Jean-Paul Loubes (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Colloques & rencontres », 2016, p. 168-169.

forme de flâneries et de déambulations; 2) à produire une mémoire du lieu constituée d'une sélection de notes de terrain, textes poétiques et narratifs (signalés par les encadrés gris, comme ci-dessus) et de photographies, présentes entre les chapitre de la thèse, découlant desdites flâneries et déambulations; 3) à déployer un imaginaire du lieu par la mise en tension d'une posture de créateur *et* de lecteur.

Effectivement, une posture de lecteur s'ajoute à la première qui, elle, se manifeste sur le terrain : cela fait partie de notre manière de cultiver le regard que nous portons sur le lieu, de le découvrir autrement, de le densifier. C'est pourquoi à notre propre lecture du lieu s'ajoute une approche géopoétique de la lecture développée par Rachel Bouvet. Celle-ci met l'accent sur les parcours des personnages ou des sujets, les points d'ancrage, les frontières ou seuils présents dans l'œuvre ainsi que la carte mentale que peut se tracer le lecteur des lieux évoqués. Le lecteur doit donc considérer que les œuvres abordées sont une mémoire du lieu et que leur lecture est une façon d'en faire l'expérience, bien que cette dernière soit de seconde main<sup>5</sup>. Ajoutons que les analyses que nous ferons de ces œuvres consistent en leur reconfiguration et donc à la mise au jour des projections figurales qui s'y dessinent. Le côtoiement de notre posture d'écrivain et de lecteur permet d'inscrire la singularité de notre pratique dans un ensemble de voix ayant une visée commune, tout en donnant le loisir au lecteur d'y dénicher des correspondances. L'approche que nous favorisons est donc d'abord et avant tout géopoétique, car elle accorde la primauté à l'expérience du lieu, densifiée et reconfigurée par des analyses d'œuvres qui embrassent ce même lieu.

\*

Nous avons procédé de façon systématique en vue de constituer un corpus à analyser et nous nous sommes donné le mandat de voyager léger pour de ne pas perdre de vue notre objet. Étant donné le nombre d'œuvres littéraires et d'essais portant sur la ville de Montréal, nous avons décidé d'opter pour les œuvres où le quartier Hochelaga

---

<sup>5</sup> Le chapitre V, « Les yeux et le cœur sur la *Main* » (*infra*, p. 53), invite le lecteur à effectuer une traversée des ambiances de la rue Ontario, principale artère commerciale d'Hochelaga.

n'est pas que le lieu d'un récit : c'est l'objet même du travail littéraire effectué par les auteurs (recherche d'une voix, d'une manière de dire le lieu qui soit le plus près possible de l'expérience). Mentionnons au passage que porter notre regard sur Hochelaga, lieu de notre quotidien, c'est déjà le porter sur Montréal tout en permettant de s'approcher du quartier et de le refaçonner. Il n'est pas inutile de rappeler que Montréal est une ville-patchwork<sup>6</sup>, « un organisme dont chaque fragment vibre de son être propre », écrivent Pierre Nepveu et Gilles Marcotte en introduction de leur *Montréal imaginaire*, « mais concourt en même temps à former un ensemble<sup>7</sup> ». Hochelaga est l'un de ces fragments. Ce n'est pas un Hochelaga historique, bien que nous nous permettrons quelques détours du côté de l'archive, mais plutôt un Hochelaga imaginaire qui bat sous la semelle et dans les interstices des œuvres à l'étude. Les trois principales sont *Les rumeurs d'Hochelaga* de Jean Hamelin (1971), *Homa Sweet Home* de Patrick Lafontaine (2008) et *Le pas gagné* de Marcel Labine (2005).

Ces trois auteurs ont pour expérience commune d'avoir eu Hochelaga comme quartier d'enfance. Voilà sans doute pourquoi leurs œuvres donnent lieu à une stratification intéressante. Chez Hamelin, nous retrouvons le Hochelaga des années 1930 à 1950, revisité par la mémoire; chez Lafontaine, il s'agit du Hochelaga du milieu des années 2000, tel qu'il se révèle au quotidien; chez Labine, c'est un retour sur des lieux quittés à l'adolescence et modifiés par le passage du temps. Dans les deux premiers cas, il y a une claire volonté de dire ce qu'était et ce qu'est Hochelaga – de trouver, en quelque sorte, sa voix. Chez le poète, la cohérence des réseaux intratextuels et intertextuels est telle que nous suivrons les chemins et les tunnels engendrés par le quartier, ce « creux dans la ville<sup>8</sup> », au sein de ses ouvrages phares. Il s'agira moins, dans ce cas, de parcourir le quartier par le biais de l'œuvre que de découvrir comment la présence du quartier permet de parcourir l'œuvre labinienne.

---

<sup>6</sup> Régine Robin emploie cette expression pour parler des villes dites « sans cachet » comme Montréal et Los Angeles qui seraient faites de « bric et de broc ». Voir *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, p. 224.

<sup>7</sup> Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 9-10.

<sup>8</sup> Marcel Labine, *Le pas gagné*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, p. 95.



\*

À la tabularité fonctionnelle attendue par le format qu'exige une thèse, s'ajoute une tabularité visuelle qui a pour but d'émuler la double lecture du territoire hochelagais que nous proposons<sup>9</sup>. Les encadrés gris qui côtoient les analyses ont pour fonction avouée de favoriser le glissement du sens par la distraction qui, étymologiquement, consiste en la séparation d'une partie d'avec son tout. La lecture des *Îles intérieures*, à cet égard, invite à considérer les gestes de la découpe, du cadrage. La disposition des textes et des images incite le lecteur à s'approprier l'espace de la page et, plus encore, devrait l'inciter à regarder au-dessus de la page, à en sortir pour aller flâner, déambuler dans les lieux qui lui sont familiers afin de les découvrir sous un nouveau jour – si le cœur y est, aller à la recherche de son propre Hochelaga imaginaire.

Nous aurons tôt fait de remarquer l'hétérogénéité des matériaux utilisés dans l'élaboration de cette thèse : il s'agit d'une manière de rendre compte de l'expérience, toujours fragmentaire, du lieu. Nos notes de terrain et nos textes poétiques et narratifs (comme l'encadré ci-contre), ainsi que nos photographies s'inscrivent en contrepoint de l'apparence de totalité que peuvent viser les œuvres littéraires à l'étude. Cette hétérogénéité nous permet de rester au plus près de l'expérience, de mettre en lumière ce qui, même dans la proximité des êtres et des choses, trace des lignes de fuite et des zones grises entre soi et l'objet observé. Comme le note Arlette Farge :

*On marche dans ce quartier comme on tourne sept fois sa langue avant de parler pour sentir, jusqu'à la plante du pied, que même ceux qui murmurent n'ont pas de secret.*

<sup>9</sup> Pour mémoire, Christian Vandendorpe, dans son essai *Du papyrus à l'hypertexte*, rappelle : « La notion de tabularité recouvre ainsi au moins deux réalités différentes – en plus de représenter un mode interne d'agencement des données. D'une part, elle vise à rendre compte des divers moyens d'ordre organisationnel qui facilitent l'accès au contenu du texte et à sa lecture : c'est la *tabularité fonctionnelle*, dénotée par les tables des matières, les index, la division en chapitres et en paragraphes; d'autre part, elle représente le fait que la page peut être vue comme un tableau et intégrer des données de divers niveaux hiérarchiques : c'est la *tabularité visuelle*, qui permet au lecteur de passer de la lecture du texte principal à celle de notes, de gloses, de figures, d'illustrations, toutes présentes sur l'espace de la double page.<sup>9</sup> » Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999, p. 65.

Surprise, étonnement sont des types de confrontation spécifiques avec l'archive, le texte ou le document. C'est déjà un mur de soutènement pour l'acte suivant mené par le chercheur, celui de comprendre. De plus, cela provoque une brèche entre soi et l'objet regardé, un lieu ouvert à partir duquel peuvent se poser de nouvelles interrogations.<sup>10</sup>

Nous prenons consciemment le risque d'être ce flâneur qui, comme l'écrit le sociologue Isaac Joseph, « parie sur la prolifération infinie des associations entre les idées et entre les hommes, sur la profusion qualitative des formes, quelle que soit leur précarité.<sup>11</sup> » Cette prolifération est cela même qui constitue le terrain de corps et de langage de l'écrivain-flâneur. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que nous nous attardions à des détails, à des anecdotes qui affleurent aux surfaces du quartier et du texte, qui parfois font accroc ou qui, justement, relèvent de l'aspect souvent banal du quotidien. Isaac Joseph n'est pas sans rappeler, dans *Le Passant considérable : essai sur la dispersion de l'espace public*, que « [l]a surface comme lieu du sens, c'est très précisément l'expérience anthropologique du flâneur. Virginia Woolf et Georg Simmel définissent le flâneur par l'atrophie du sens de l'orientation et l'hypertrophie de l'œil. Le flâneur appartient à la littérature radiaire, plus que linéaire [...]»<sup>12</sup>. Radiaire, puisque la production du flâneur – s'il décide de traduire, par quelque moyen son rapport au monde – s'organise autour d'un centre qui se déplace. Il est conscient de ne pas être en mesure de saisir le monde dans sa totalité et c'est pour cela qu'il embrasse le monde comme il se donne : sur le mode du fragment.

Analyses et création participent au même dessein : faire émerger l'imaginaire d'Hochelaga. Les matériaux de différentes natures constituant cette thèse entretiennent des correspondances parfois infimes, mais toujours intimes qui, en plus de faire respirer les analyses, fournissent une interface incitant à l'exploration de la page tout comme à se

23 février 2016, 9h39

Avenue #JeannedArc, soixante-dix ans de nappes secouées sur un balcon.

#dérive

<sup>10</sup> Arlette Farge, « Se laisser surprendre par l'ordinaire » in *Michel de Certeau : Les chemins d'histoire*, sous la dir. de Delacroix, Dosse, Garcia et Trebitsch, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, p. 102.

<sup>11</sup> Isaac Joseph, *Le Passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologie des Formes », 1984, p. 14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 43.

rapprocher de l'expérience du lieu. Les photographies ponctuant les chapitres de la thèse veulent rendre compte de moments d'étonnement, des instantanés où la parole ne domine pas encore<sup>13</sup>. Ce sont des moments de ralentissement incitant à reconsidérer notre propre rapport au lieu avant la reprise de la marche. D'ailleurs, Michelle Debat rapproche les gestes de la flânerie de la photographie :

Corps appareillé par un appareil photographique pour le photographe, corps appareillé par la marche pour le flâneur, corps à chaque fois entraîné à se déprendre de lui-même, à défaire la continuité du réel par des actes de fragmentation, de découpe, à sauter de lieu en lieu, d'instant en instant, bref à cadrer-décadrer, déplacer, déterritorialiser jusqu'à décontextualiser le sens des choses, mais aussi leur fonction et leur usage.<sup>14</sup>

18 avril 2016, 9 h 49.

#Autobus139, on termine son déjeuner dans une assiette de porcelaine.

#dérive

On aura remarqué, dans certains encadrés, la présence d'un mot-clic, « #dérive », renvoyant à l'univers du réseau social Twitter et donc à la transmission rapide d'informations. Qui suit ce mot-clic découvrira des milliers de moments saisis sur le vif dans Hochelaga, Montréal ou ailleurs<sup>15</sup>. Bien que les *Îles intérieures* relèvent d'une entreprise individuelle, nous tenions à ce que cet aspect collectif soit souligné, d'autant plus qu'il a accompagné, en parallèle, la rédaction de cette thèse. Nous reconnaissons évidemment la pratique de la dérive chère aux situationnistes. Elle consiste en un passage hâtif à travers diverses unités d'ambiances urbaines. Cela peut surprendre lorsqu'elle est mise en parallèle avec la pratique de la flânerie tendant plutôt vers la lenteur. Nous visons le déploiement d'un imaginaire du quartier Hochelaga qui permet de renouveler notre rapport au lieu, mais cela s'accorde difficilement aux visées d'urbanisme unitaire proposé par les situationnistes. Pour nous, il s'agit moins de

<sup>13</sup> « Le monde de la photographie est celui de l'immobile; il est aussi celui du silence. » Voir Clément Rosset, *Fantasmagories* suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 33. Sur la « territorialisation-déterritorialisation », voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, 645 p.

<sup>14</sup> Michelle Debat, « Flânerie et photographie. Le cadre et les gestes du temps » in Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), *Propos sur la flânerie*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 24.

<sup>15</sup> Pour plus d'informations relatives au projet *Dérives*, consulter la page <http://bbordeleau.wordpress.com/presentation/derives>.

transformer le quotidien que d'être attentif à ses soubresauts et à la manière dont il fait résonner notre langue. De plus, sur le strict terrain de la pratique, la flânerie appelle une expérience plus intime du lieu, alors que la dérive appelle une exploration collective<sup>16</sup>. Surtout, il nous faut mentionner que, d'abord et avant tout, nous sommes, la plupart du temps, dans Hochelaga, simple passant ou observateur distrait.

---

<sup>16</sup> Si nous n'adhérons pas à l'ensemble des théories situationnistes (c'est la pratique qui nous intéresse), il y a quelques correspondances entre notre thèse et les propos tenus dans l'édition du 10 août 1954 de *Potlatch*, bulletin d'information des situationnistes. Voici le passage : « Cependant, les gens qui cherchaient ce Graal, nous voulons croire qu'ils n'étaient pas dupes. Comme leur DÉRIVE nous ressemble, il nous faut voir leur promenades arbitraires, et leur passion sans fins dernières. Le maquillage religieux ne tient pas. Ces cavaliers d'un western mythique ont tout pour plaire : une grande faculté de s'égarer par jeu; le voyage émerveillé; l'amour de la vitesse; une géographie relative. » Voir Guy Debord (présentation), « 36 rue des Morillons (10 août 1954) » dans *Potlatch*, (1954-1957), éd. augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 60-61.

*des femmes et des hommes  
à toute heure du jour et de la nuit  
s'arrêtent devant la vitrine sale*

*certains se penchent et recueillent  
entre le pouce et l'index  
un mégot rallumé de peine  
et misère*



Figure 1. Des souhaits dans la ruelle (B. Bordeleau, juillet 2015)



Figure 2. Des espoirs, rue Ontario (B. Bordeleau, novembre 2014)

*devant la porte bleue  
rue Ontario des paupières closes  
se gorgent de soleil  
et de poussière*



Figure 3. « Laisse donc faire les biscuits » (B. Bordeleau, janvier 2014)

*une femme  
marche seule*

*dans ses mains une laisse  
et rien au bout*



Figure 4. Un avertissement, rue Nicolet (B. Bordeleau, mars 2014)

*l'adolescent dehors  
s'agenouille devant un chien  
attaché à un arbre chenu*

*il pose son front sur celui du cabot  
parle de longues minutes*

*se relève*

*lui gratte le derrière  
des oreilles et s'en va  
les yeux rouges*





Figure 5. Les Zérotiques et le roi Coulisse (B. Bordeleau, octobre 2013)

12 mars 2015, 20h03

devant la vitrine des amoureux  
s'embrassent

et la 125 passe  
moment magique

#dérive



Figure 6. Piège à flâneur (B. Bordeleau, septembre 2015)

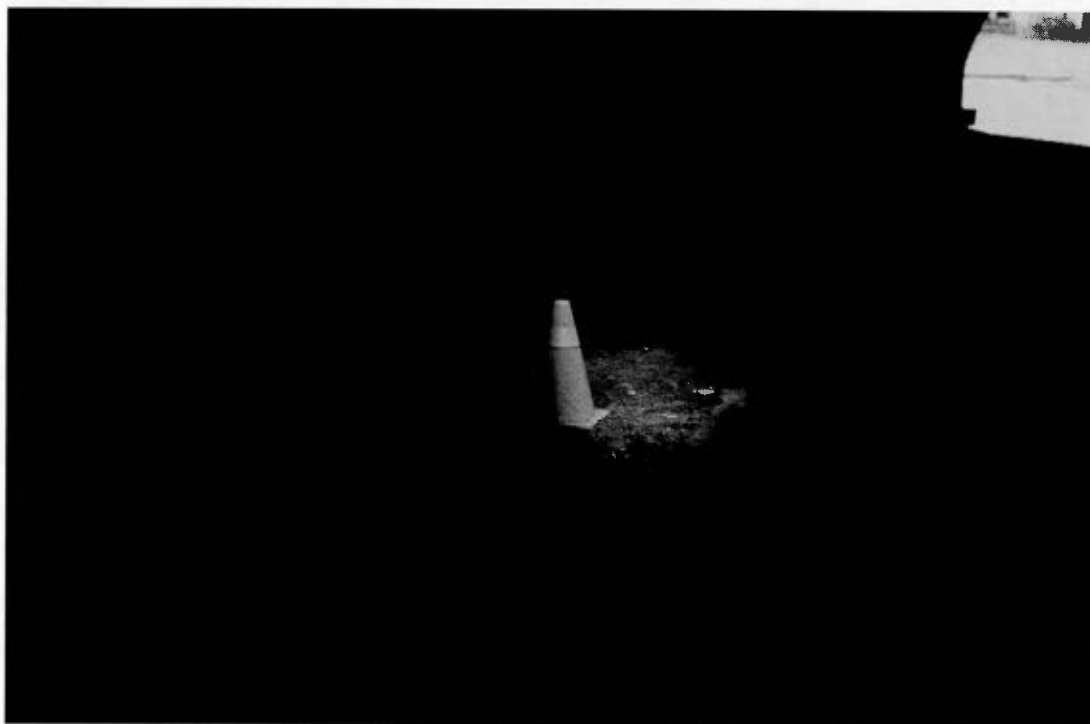


Figure 7. La vérité dans le chantier (B. Bordeleau, septembre 2015)

## CHAPITRE I

### DU RÉSEAU SPATIAL À L'ARCHIPEL FIGURAL

*Le quartier. [...] Plus généralement : la portion de la ville dans laquelle on se déplace facilement à pied ou, pour dire la même chose sous la forme d'une lapalissade, la partie de la ville dans laquelle on n'a pas besoin de se rendre, puisque précisément, on y est.*

Georges Perec, *Espèces d'espaces*<sup>17</sup>

*[L]a flânerie est une mise en forme d'images dont l'addition métamorphose le donné, et, comme lui, elle est un agencement, une transformation en marche, un processus de production, manière de faire.*

Thierry Davila, *Marcher, créer*<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, coll. « L'espace critique », Paris, 1974, p. 79.

<sup>18</sup> Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 56.

### 1.1 Quelques remarques préalables sur la flânerie comme expérience de la ville

Débutons par quelques remarques générales, mais essentielles, sur notre façon d'être au quartier, surtout cette manière d'y être légèrement en oblique afin de détacher quelques scènes de la pulpe du quotidien qui, autrement, passent inaperçues. Nous ne sommes pas originaire de ce quartier et pourtant, depuis près d'une dizaine d'années, il y a quelque chose de ce lieu qui s'est imprégné en nous : certains diraient que nous nous sommes fait avoir à l'usure – peut-être est-ce vrai en partie –; nous dirons tout simplement par l'amour et par la lenteur. Bien qu'une réflexion ait été amorcée dans le cadre de notre mémoire de maîtrise<sup>19</sup>, il nous apparaît nécessaire de la porter ailleurs : non plus seulement sur les lieux de notre fréquentation habituelle, mais aussi sur le territoire intensif de nos lectures, tel que nous le montrerons plus loin.

*On compare généralement les villes aux labyrinthes, entretenant l'idée que l'on n'en sort pas aussi facilement qu'on le voudrait et que, malgré les passages répétés sur la sente des habitudes, il y aurait sans cesse le moyen d'une certaine nouveauté. Dans ces villes, les quartiers seraient des passages, des détours. Au mieux : des culs-de-sac où l'on est loisible de se lover ou à partir desquels il vaut mieux rebrousser chemin.*

Flâner est pour nous une manière de jouer d'une quotidienneté qui émousse le diversité du monde : nous nous retirons temporairement de ses flux, lui offrons une résistance – à peine – pour nous rappeler que, dans ses rets, nous n'y voyons rien et n'avons pour seul recours qu'une avancée à tâtons. Comme l'explique Barbara Formis, « l'expérience du monde quotidien, n'est [...] pas de l'ordre de la pureté et de l'immédiateté des données, mais plutôt de l'expérience brute, et donc déjà couverte de sens, de signifiants, d'habitudes culturelles et d'instances affectives.<sup>20</sup> » Dans ce paysage-débarras (et nous employons ce terme avec affection), nous retrouvons un empilement similaire à celui de notre bureau où le temps est employé à faire et à défaire ce petit monde selon les coïncidences de la parole et des lieux, chaque fragment constituant ce

<sup>19</sup> Benoit Bordeleau (2011) « Au détour de l'habitude *suivi d'Éléments pour un devenir-flâneur* », Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, mémoire de maîtrise, 135 p.

<sup>20</sup> Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2010, p. 46.

que le sociologue et philosophe Hartmut Rosa appelle une *identité situationnelle*<sup>21</sup>, une réaction et une adaptation à une situation donnée. Le tout avec les moyens du bord (l'écriture et la photographie) qui ne suffisent pas, mais dont nous avons appris à nous contenter. Le geste flâneur est à cet égard subversif. Comme le rappelle Frédéric Gros : « Il ne s'agit pas de s'opposer, mais de contourner, détourner, exagérer jusqu'à altérer, accepter jusqu'à dépasser.<sup>22</sup> » Hochelaga est pour nous cet endroit, cet entour et parfois même ce revers, détaché de la chair qui le fait vibrer et par lequel nous nous reconnaissons comme regard.

Dans notre perspective, le flâneur est un gourmand des territoires qu'il foule et des possibles qu'il fait naître par le travail de sa langue personnelle. À l'instar de Jean Pierre Girard, nous affirmons que le territoire

est devant nous. Notre lieu nous attend. On compose à mesure, chaque fois, un mot, une brique, une parole donnée, [...] un regard [...], chaque début étant une arrivée chez soi, stigmatisant dès lors autour de notre propre histoire ce qui restera valide, ces matériaux aléatoires avec lesquels, plus tard, d'autres feront l'histoire.<sup>23</sup>

Car le flâneur est d'abord la somme de ses étonnements, et peut-être a-t-il pour devoir – aussi paradoxal que cela puisse paraître – de ne s'étonner que de l'ordinaire afin d'en rappeler son étrangeté fondamentale.

*Avec le temps, le toponyme s'est chargé des aléas d'une écriture tâtonnante. Hoche'élague. Je hoche du chef, en disant oui, malgré tout, à ce quartier qui a des bleus – et ici on ne chante pas le blues, on le murmure derrière les portes closes, en se mêlant de ses oignons pour ensuite les hacher.*

\*

*La hoche, depuis le XII<sup>e</sup> siècle, c'est cette marque laissée sur un bout de bois – ou encore sur une ardoise – pour tenir compte du pain, de la viande et du vin achetés à crédit. C'est la promesse du paiement d'une dette.*

\*

*La hoche, c'est aussi une brèche sur une lame trop aiguisée.*

<sup>21</sup> Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Théorie critique », 2010, p. 275 et ss.

<sup>22</sup> Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnets Nord, 2009, p. 238.

<sup>23</sup> Jean Pierre Girard, *Le Tremblé du sens. Apostille aux Inventés*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005, p. 39.

Ainsi, par l'amalgame de nos observations nous donnons des directions, opérons des rapprochements à force d'accumulation et d'élagage, mais aussi grâce à une bonne part de hasard. Nous trouvons notre plaisir à rappeler les traits d'un paysage, présent et passé, avec le sentiment que tout pourrait, un jour ou l'autre, disparaître avec les formes de communautés, de mobilités et de manières d'habiter qui l'ont vu et fait naître. Nous ne cherchons pas à préserver la mémoire du monde, mais plutôt celle d'un monde, restreint par ses allées et venues, en faisant de l'écriture le mode d'une résistance face à un environnement de plus en plus fluide où les sens sont bombardés de toutes parts. « Pour reprendre pied dans un univers de flux, écrit Olivier Mongin, il faut faire une halte, inscrire du temps dans l'espace, raccorder l'espace et le temps grâce à la rue <sup>24</sup> », mais aussi, ajouterai-je, en ménageant par l'expérience corporelle et langagière, des lieux de passage, une mobilité entre les strates constituant une mémoire des lieux.

*J'emprunte le trajet habituel – celui qui mène à la station Joliette, à sa ruelle et toutes celles qu'il est possible d'emprunter jusqu'à la rue Adam. C'est comme passer par la porte d'en arrière, quand t'es kid, après toute une journée à jouer dans les herbes hautes, le gravier, la boue. Tu cherches encore la porte qui te permettra d'aller voir à l'intérieur d'Hochelaga. On m'a déjà raconté qu'au seuil de cette porte j'aurais le cœur et les pieds dans l'eau, qu'en franchissant le seuil j'atteindrais le rivage d'une île intérieure, tout juste assez grande pour y déposer la tête – et regarder les vagues mourir derrière l'élévateur Miron. Je me suis déjà raconté ça.*

Isaac Joseph écrit que le flâneur, sous les habits du somnambule, « a renoncé à recueillir le sens : il le sait d'avance en excès, il parie sur la prolifération infinie des associations entre les idées et entre les hommes, sur la profusion qualitative des formes, quelle que soit leur précarité.<sup>25</sup> » Le flâneur fait le pari de poser comme fondation de son territoire la ténuité signifiante du quotidien, ténuité qui se présente sur le mode d'une constellation d'étonnements se traduisant, chez nous, par des notes de terrains<sup>26</sup> : traces

<sup>24</sup> Olivier Mongin, *La ville des flux : l'envers et l'endroit de la mondialisation urbaine*, Paris, Fayard, 2013, p. 144.

<sup>25</sup> Isaac Joseph, *Le Passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologie des Formes », 1984, p. 14.

<sup>26</sup> Pour plus de détails sur notre conception de la note de terrain, voir Benoit Bordeleau « La note de terrain, un premier pas dans l'écriture » in *Les carnets des aventuriers. Démarche d'écriture*

manuscrites et photographiques, dans notre cas, qui se mêlent au gré des carnets et se dispersent dans notre investissement des réseaux sociaux.

## 1.2 Engagement de corps et de langage

Le flâneur peut difficilement faire abstraction de son double engagement dans l'espace urbain donc baignant constamment dans une marmite de perceptions – ainsi que dans le langage, tel que l'a démontré André Carpentier :

Je propose de penser le corps et le langage par leur capacité à produire des alliances fortuites avec l'espace humain. *Le flâneur est en effet destiné à se présenter de corps et de langage dans des réseaux spatiaux, chaque fois comme une nouvelle pièce du vaste puzzle du monde, et chaque fois comme une occasion unique.* Le moment y figurant alors, dans son piétinement, comme atome de durée et comme état de conscience. Ces réseaux spatiaux, le flâneur en fait, tout autant qu'un territoire rhizomatique d'observation, la place mouvante d'où prendre discrètement la parole au milieu de la foule agissante.<sup>27</sup>

*Je taille, dans le fouillis du quartier, une place tout juste assez grande pour y passer les mains, puis la tête – un espace où dépasser mon propre encombrement.*

Le flâneur ne peut être résumé par ces quelques traits, mais ils en demeurent les éléments structurants. Alors que le corps et le langage investissent et œuvrent au maintien des réseaux spatiaux, ledit investissement ne peut se réaliser que dans l'éphémère. Le sujet flâneur étant lui-même une partie du vaste « puzzle du monde », il n'établit pas de hiérarchie, mais se contente de teinter, à sa manière, le lieu foulé. Il se présente aussi comme « occasion unique » et donc comme parcelle de temps qui ne peut se répéter, mais le terme « occasion » rappelle aussi son caractère « de seconde main », car bien que le flâneur cherche à jouir de la profusion de la vie urbaine, il n'en reste pas moins qu'à son

---

*interdisciplinaire au primaire*, sous la dir. de Hélène Guy et al., Montréal, Chenelière Éducation, 2011, p. 68-71.

<sup>27</sup> André Carpentier, « Être auprès des choses. L'écrivain flâneur tel qu'engagé dans la quotidienneté » in *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, sous la dir. de Sandrina Joseph, Revue *Paragraphes*, vol. 28. Université de Montréal : Département des littératures de langue française, p. 30. Nous soulignons.

pupitre il cherche à retrouver les modalités mêmes de cette profusion et, travaillant le langage, ne peut plus faire usage que des mots pour retrouver le chemin du sensible. Le flâneur se nourrit des scènes vues et revues comme si elles étaient nouvelles. Ce rapport reste le même lorsqu'il passe à l'écriture : à partir du matériau textuel et photographique qu'il collectionne (c'est notre cas), il désire trouver l'oblique mettant le lieu, l'objet en lumière en fonction d'une subjectivité qui lui est propre. Cette subjectivité, pourtant, a tendance à s'effacer :

Voilà pour moi le pari du flâneur : faire que cette perception-interprétation, qui est son mode d'appropriation des choses du monde, l'engage à *tendre vers* un certain effacement de soi, bien que sans se dérober à lui-même et à son unité d'être. Sans épanchement et sans inauthenticité. J'insiste sur la locution *tendre vers*, car l'imaginaire comme médiation par laquelle se fonde son rapport au monde, soit comme mode sensible de vision intérieure, n'est pas un véhicule que le flâneur peut diriger si facilement selon sa volonté. D'un point de vue éthique, il est appelé à développer une posture de flâneur, pour moi : regarder du côté où il semble y avoir peu à voir, écouter du côté du peu à entendre; ne rien rabattre au rang de la perception objective de surface; accepter l'approximation de ma perception, et justement parce que j'y consens, m'en tenir éloigné, c'est-à-dire chercher à rendre compte le plus précisément possible du perçu, de son surgissement et de la sensation qui lui correspond; ne pas mentir; chercher sa véracité, je parle de la vérité subjective de la personne – seul sens possible, pour moi, du mot vérité.<sup>28</sup>

*Hoche. Les dictionnaires me rappellent à la couture, à cette entaille pratiquée le long d'une lisière avant de coudre un bout de tissu, pour qu'il gode légèrement, qu'il ne soit pas trop resserré.*

Par la compulsion des scènes grappillées ici et là au fil de ses parcours, le flâneur manipule le substrat langagier de ses perceptions et reconfigure les lieux de sa quotidienneté.

\*

S'il est désœuvré, le flâneur ne se retrouve pourtant pas nu devant la profusion des faits quotidiens. Ainsi, à l'instar de Maurice Merleau-Ponty, Bruce Bégout affirme que

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 36-37.



notre monde est « certes ouvert mais surtout déjà “ouvert”, c’est-à-dire travaillé par les besoins et les soucis humains, ouvrage par les techniques, les langages et les gestes quotidiens, habité par des êtres qui ont déjà toujours reçu le sens des divers usages qu’ils n’ont pas encore pratiqués.<sup>29</sup> » Inscrit dans un monde qui se pose comme toujours déjà là, auquel nous nous sommes ajouté et duquel nous pouvons être retiré sans que nous en ayons le contrôle – le lot de la naissance et de la mort –, le réel nous apparaît recouvert en permanence de langage, un langage que nous aurons appris et assimilé, modelant et conservant la malléabilité de notre attitude d’être-au-monde : attitude qu’il faut concevoir comme disposition corporelle et mentale modelée par le champ perceptif. Ce que le flâneur découvre, ce sont les qualités premières de la pâte du monde dans lequel le langage le maintient : dans sa pratique d’espace, il est à la recherche non pas d’une façon différente d’écrire le monde, mais plutôt des manières diverses de s’y accorder, d’adhérer aux choses. Cette capacité rappelle la fonction de la libido dans la psychanalyse qui est, comme le rappelle Maurice Merleau-Ponty, « le pouvoir général qu’a le sujet psychophysique d’adhérer à différents milieux, de se fixer par différentes expériences, d’acquérir des structures de conduite.<sup>30</sup> »

### 1.3 Le sujet flâneur : un géopoéticien urbain?

Ce que nous entendons par flânerie s’inscrit au sein des activités de *La Traversée – Atelier québécois de géopoétique*<sup>31</sup>. Nous avons été longtemps rébarbatif à l’idée de revendiquer une quelconque place dans une mouvance dite géopoétique, tel que Kenneth White l’a définie, soit un « mouvement qui concerne la manière même dont l’homme fonde son existence sur la terre » et qui « occupe un champ de convergence potentiel

<sup>29</sup> Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 107-108.

<sup>30</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1954, p. 196.

<sup>31</sup> Pour plus d’informations, visiter le site Web de *La Traversée – Atelier québécois de géopoétique*, à cette adresse : <http://latraversee.uqam.ca> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

surgi de la science, de la philosophie et de la poésie<sup>32</sup> » : la flânerie, jouissait déjà d'une histoire riche qui trouvait ses sources dans le changement radical du visage de Paris, au XIX<sup>e</sup> siècle, et qui s'est répercutée dans la poétique baudelairienne, a été récupérée non seulement dans le domaine de la littérature, mais aussi par les sciences humaines. Le flâneur est passé de figure historique au statut de représentation, mais il est présentement réutilisé à titre de posture d'écrivain qui véhicule un imaginaire propre.

Nous voyons-là quelques affinités avec l'approche géopoétique qui se définit premièrement par un rapport intelligent et sensible à la Terre, qui voudrait se dépouiller, entre autres, des mythes et de la religion; telle que nous concevons cette approche, il s'agit d'une manière d'élire ses propres repères, en tant qu'individu, lecteur et écrivain, afin de comprendre les mécanismes qui forgent notre perception du monde. Précisons d'emblée que

*Ça se passe un soir d'automne où les feuilles s'agglutinent comme du papier mâché sous la semelle. Avant de monter l'escalier qui mène jusqu'au 3971, je tends l'oreille comme si des fracas de verre, des étouffées de jointures et des coups d'gun allaient encore battre la mesure au 1609 de l'avenue Jeanne-d'Arc. Rien. Je continue, monte, enfonce la clé dans la serrure, la tourne puis une ombre se faufile dans la cage d'escalier au moment d'ouvrir.*

la géopoétique est une approche pluridisciplinaire, qui s'est principalement tournée vers les grands espaces et qui a donc connu de rares incursions dans la ville. En effet, White explique que « si la géopoétique traverse les villes, elles ne constituent pas son espace privilégié<sup>33</sup> ». La principale critique de White à l'égard de la ville est qu'elle n'est plus la matérialisation d'un discours, comme ce fut le cas pour la Cité-État grecque.

Il ajoute que, « [à] strictement parler, nous n'avons plus de cités, plus de villes. Nous avons des agglomérations informes, des conglomérations amorphes. Avec des restes d'une ancienne rhétorique ici et là.<sup>34</sup> » Il y a contradiction entre ce que White propose comme poétique de la Terre et ce qu'il applique au domaine de l'urbain : cherchant justement à se défaire d'anciens modèles, l'auteur aborde l'urbain avec un brin

<sup>32</sup> Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 27.

<sup>33</sup> Kenneth White, *Le champ du grand travail. Entretiens avec Claude Fintz*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2003, p. 92.

<sup>34</sup> Kenneth White et Jean-Paul Loubes, « Dans un café de Bordeaux » in *Goéland. Revue de poésie*, n° 2, dossier *Poétiques de la ville*, Andernos-les-Bains (France), printemps 2004, p. 113.

de nostalgie (et de nombreux préjugés) alors qu'une *attitude* géopoétique devrait s'attarder sur ce type d'illisibilité et trouver les moyens nécessaires de lire cet espace qui a tendance à se sursaturer de signes. La ville et l'urbain, devons-nous le rappeler, sont l'un des modes de la diversité terrestre. Il s'agit donc d'un champ potentiel pour la géopoétique qui se voit occulté. Force est de constater que White a trouvé un terme sous lequel déployer une poétique propre à sa posture d'écrivain.

Au même titre que le géopoéticien de White, le flâneur sous ses habits d'écrivain, n'est pas à l'image de l'homme moderne affirmant un rapport d'autorité vis à vis du monde dans une relation de sujet à objet; plutôt, « le géopoéticien dit : “Je suis au monde – j'écoute, je regarde; je ne suis pas une identité, je suis un jeu d'énergies, un réseau de facultés”<sup>35</sup> » Cette relation poétique au monde n'est pas sans rappeler le cogito cartésien revisité par Merleau-Ponty : certainement, nous pensons puisque nous

*C'est un chat blanc avec quelques taches noires sur les flancs. Il renifle tous les recoins, cherchant sans doute de la nourriture. Je fouille son gras de cou et dégote un collier de cuirette blanche ainsi qu'un médaillon doré en forme d'os. Il y est inscrit :*

*Tomahawk  
le pépin d'Hochelaga  
3927 Sainte-Catherine*

*sur l'autre face Ne me nourrissez pas  
vous pourriez me tuer*

sommes, mais seulement dans la mesure où nous disposons d'un corps ayant la capacité de percevoir. L'observateur curieux du monde dans lequel il évolue ne peut donc échapper à la dialectique du *percevant* et du *perçu*. De fait, le corps est l'appareil permettant le rapport au monde et la compréhension dynamique de ce dernier.

Dans cet ordre d'idées, l'écrivain flâneur aurait pour tâche de rendre lisibles les mailles du tissu urbain, d'instituer par la marche, la pensée et l'écriture, un *monde* – entendu que celui-ci comprend un certain nombre de repères et de frontières permettant d'établir les modalités d'une relation entre un dedans et un dehors, un réseau de pratiques individuelles qui s'inscrivent dans une réalité sociale donnée. Car, c'est bien dans le terreau d'une réalité sociale particulière que s'inscrit le monde sensoriel et intellectuel du

<sup>35</sup> Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, p. 39.

flâneur : il s'engage dans une quotidienneté urbaine, soumise aux normes de la vie publique et de la vie privée, et s'il se réalise pleinement en se dispersant dans la diversité de la vie urbaine au risque de voir son identité lui filer entre les doigts, il cherche à s'*ancrer*. Nous disons « s'ancrer », mais la notion d'ancrage, bien qu'elle nous soit chère, appelle aussi à la notion d'appropriation.

#### 1.4 De l'appropriation et de l'oblique de la flânerie

Faisons un pas en arrière : c'est d'ailleurs une habitude qu'il est loisible d'adopter lors d'une flâne en bonne et due forme. Ayant affaire à un espace humain, nous nous tournerons d'abord vers le *Comment vivre ensemble*, de Roland Barthes, où l'auteur pose la vue, l'ouïe et le toucher comme principaux sens de l'espace humain. Nous nous en tiendrons pour le moment à la définition donnée du territoire (cela même qui est appropriable) par le biais de l'ouïe – de l'écoute – pour l'étendre à l'ensemble des sens : « Territoire : réseau polyphonique de tous les bruits familiers : ceux que je peux reconnaître et qui dès lors sont les signes de mon espace.<sup>36</sup> » En ce sens, le quartier est un territoire, un espace marqué par les citadins qui foulent son sol : c'est un espace maîtrisé différemment selon le passé, l'actualité et les aspirations de chacun, et l'appartement ou la maison en sont généralement le centre de gravité. Nous privilégions toutefois une approche prenant en compte les déplacements dans la conception de ces micro-territoires urbains, laquelle implique une certaine élasticité du quartier.

*Je quitte, traverse la rue Adam et prends la ruelle Girard, vers le sud, en me disant que, dans mes bras, il y a le pépin d'Hochelaga : le cœur du quartier et une parcelle de ses problèmes réunis en une seule masse chaude. Un pépin, retrouvé sur la rue Adam, comme si le quartier pouvait être un jardin – peut-être moins un Éden qu'un dead end. Ça importe peu. Le pépin, en déambulant, c'est qu'il faut à chaque fois retrouver la manière d'entrer dans Hochelaga; mettre le doigt sur la nuance de gris qui permette de lui faire l'amour – ou bien la guerre; ce n'est pas clair. Tomahawk sort les griffes. Je me tais et continue à traîner un cœur en miettes dans la ruelle. Un pépin, c'est aussi un parapluie.*

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 177.

Ce fragment urbain est façonné dans le temps par les individus et les collectivités à l'intérieur desquelles il s'inscrit. Il comporte ses frontières administratives parfois floutées par des frontières naturelles : ce fragment a son unité d'atmosphère et une réputation véhiculée par ouï-dire ou par ses représentations dans les différentes sphères culturelles. Il est modulé par des rythmes, eux-mêmes dictés par l'horaire de travail de ses habitants, de ses transports en commun – qui le relie à l'agglomération urbaine qui l'abrite –, les fêtes établies par ses institutions, etc. Nous reconnaissons à certains de ces lieux une parlure ou une allure particulière qui sont dues, parfois, à la présence plus forte de *x* ou *y* communautés ethniques.

Nous pouvons aussi le définir par ses rapports d'opposition et de complémentarité avec ses zones limitrophes et, bien qu'il puisse être synthétisé par quantité de statistiques, il appert qu'au territoire découpé par les instances politiques (municipale, provinciale et fédérale, selon qu'il soit question de quartier à proprement parler, d'arrondissement ou de circonscription électorale) se greffe un territoire intime.

*Au « T », je tourne à droite, fais quelques pas sur l'avenue d'Orléans avant de tomber sur Sainte-Catherine. Je passe sous l'enseigne rouge et blanche de la Maison Hélène – confection pour dames. Vient ensuite la vitrine du electrik kidz, puis celle du Magasin économique où l'on trouve pains et pâtisseries. Une sirène hurle sur Sainte-Catherine lorsque j'aboutis devant une boutique où seuls deux prix font la loi : 4.99\$ ou 9.99\$, en tout temps, taxes incluses.*

Lorsque nous entendons « Je connais, c'est dans mon coin! », nous n'y voyons pas seulement le témoignage d'une connaissance du lieu, mais aussi un sentiment d'appartenance et une expérience plus ou moins profondément enracinée dans les sens résultant d'une appropriation par des pratiques devenues habitudes : marcher chaque matin dans ses rues de prédilection, fréquenter tel café plutôt que tel autre pour les arômes et l'ambiance qu'il procure, saluer ses voisins pour ensuite s'alimenter des dernières rumeurs. Habiter un quartier, voire simplement en parler, cela sous-tend un principe d'appropriation susceptible de générer un sentiment d'appartenance qui, parfois, dépasse la seule fréquentation du territoire.

\*

L'appropriation, comme le rappelle Perla Serfaty-Garzon<sup>37</sup>, repose sur l'adaptation et sur une action ayant pour but cette adaptation. Si elle peut être liée à l'obtention de la propriété privée, nous l'entendons plutôt comme la recherche d'une certaine harmonie par un processus d'intériorisation, d'une reconfiguration intime de l'espace vécu. Le quartier joue donc la carte du pluriel – il fallait s'y attendre – au point où nous pourrions dire, par le moyen d'une formule certes convenue, qu'il y a autant d'Hochelaga que d'Hochelagais. Les propos de Pierre Mayol nous permettront de fixer quelques balises, tout en conservant cette notion d'élasticité du territoire que nous évoquions plus haut :

*Je lève le pépin à la hauteur de mes yeux, le regarde longuement – me demande combien ça peut coûter cette chose-là – puis je fais demi-tour pour sonner à la porte du 3927, coïncée entre les deux commerces; une porte dont la peinture brune pèle et dont la poignée est oxydée. J'entends le carillon qui résonne dans la cage d'escalier comme une trompette ébréchée. La gâche électrique ronronne. Je pousse la porte, mets le pied à l'intérieur – dans le noir. Une ampoule à incandescence s'allume tout en haut de l'escalier : le contour des marches laisse deviner le sel de déglacage des quarante derniers hivers, l'aspérité des murs rappelle les vies rangées, les vies de passage.*

J'en retiens surtout la proposition d'Henri Lefebvre, pour qui le quartier est "une porte d'entrée et de sortie entre des espaces qualifiés et l'espace quantifié". Le quartier apparaît comme le domaine dans lequel le rapport espace / temps est le plus favorable pour un usager qui s'y déplace *à pied à partir de son habitat*. Partant, il est ce morceau de ville que traverse une limite distinguant l'espace privé de l'espace public : il est ce qui résulte d'une *marche*, de la succession de pas sur une chaussée peu à peu signifiée par son lien organique avec le logement.<sup>38</sup>

Mayol ajoute que « [l]e quartier est une notion dynamique, nécessitant un apprentissage progressif qui s'accroît par la répétition de l'engagement du corps de l'usager dans l'espace public jusqu'à y exercer une appropriation.<sup>39</sup> » Or, ce temps n'est pas toujours

<sup>37</sup> Perla Serfaty-Garzon, « L'Appropriation » in *Dictionnaire de l'habitat et du logement*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003, p. 27-30. En ligne : <http://www.perlaserfaty.net/texte4.htm> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>38</sup> Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien II. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006 [1998], p. 20.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 20.

palpable au sein des œuvres et il faut parfois tenir pour acquis l'inscription du corps des personnages ou figures au sein d'une quotidienneté. Il est donc pertinent de proposer un mode d'analyse de l'articulation des figures en jeu dans les œuvres en s'intéressant à la manière dont elles régissent (ou sont régies par) l'espace privé et l'espace public. « Le quartier, reprend Mayol, se définit comme une organisation collective de trajectoires individuelles; il est la mise à disposition, pour ses usagers, de lieux "à proximité" dans lesquels ceux-ci se rencontrent nécessairement pour subvenir à leurs besoins quotidiens<sup>40</sup> ».

### 1.5 L'appropriation par la flânerie

Pour le flâneur qui opère sur le terrain fuyant et pourtant toujours présent de la quotidienneté, la notion d'appropriation est légèrement plus problématique. Alors que le philosophe Thierry Paquot rappelle que « s'approprier ne veut pas dire "faire sien" [...], mais "devenir autre au contact de"<sup>41</sup> », Bruce Bégout, n'hésite pas à rappeler que le flâneur se place sur le même plan que le voyageur et l'immigrant, ne se trouve ni trop près ni trop loin du monde familier dans lequel il évolue :

L'étranger n'est pas dupe du caractère naturel du monde de la vie qu'on lui soumet comme une donnée allant de soi. Il ne se laisse pas embobiner par la naïveté des "petites choses". Mais cette clairvoyance de l'étranger constitue aussi son drame, lorsqu'il prend conscience *théoriquement* de ce qu'il voudrait atteindre *pratiquement* : la vie quotidienne à laquelle il cherche à se mêler.<sup>42</sup>

Cependant, nous avons le choix de retrouver dans cette proposition une définition qui fait du flâneur un éternel mésadapté de sa situation historique et sociale ou, plutôt, de voir dans cette tension existentielle le désir de débusquer, sous les apparences de la normalité, ce qui fonde le bruissement même de la vie en ville. Le flâneur est au monde, au même titre que tout être humain, avec un bagage personnel qui influera sur sa perception, et s'il

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>41</sup> Thierry Paquot, *Des corps urbains. Sensibilités entre béton et bitume*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Le corps, plus que jamais », 2006, p. 92.

<sup>42</sup> Bruce Bégout, *op cit.*, p. 69-70.



est porté par une insatiable fréquentation des espaces quotidiens, c'est bien parce qu'il décèle dans ce petit monde, sans toujours être en mesure de le nommer, quelque chose qui *en vaut la peine*. Ainsi, Bégout nous rappelle que

la vie dans son élan sans cesse répété n'est pas essentiellement un *souci de soi*, par où le monde apparaîtrait comme ce qui vient apaiser cette préoccupation en lui fournissant de quoi la satisfaire, elle est également un *souci du monde*, souci de ce qui ne peut être ramené à un simple besoin, à une privation interne à la vie. Je ne me soucie pas du monde au sens où le monde est ce qui va permettre d'apaiser ce souci, mais je me soucie du monde au sens où je me fais du souci pour le monde, où le monde est pour moi quelque chose qui m'intrigue et me préoccupe.<sup>43</sup>

Or, comment ce souci se traduit-il dans la fréquentation même des lieux? Comment comprendre ce *souci* des choses et des événements du quotidien hors de l'écriture? Les fragments qui suivront tenteront de suspendre le mouvement de la flânerie à divers moments, d'en faire une description permettant d'en déceler les modalités et de mieux comprendre cette tentative – voire cette tentation – de débusquer le quotidien ou plutôt les traits qui font que le quotidien est à proprement parler *quotidien*.

#### 1.6 Lire le texte de la ville

Dans son *Besoin de ville*, Jean-Noël Blanc écrit que pour connaître une ville, il nous faut « croiser les pas et les pages<sup>44</sup> ». Cette assertion, d'apparence simpliste sinon sympathique, semble poser problème si nous suivons les propos que Richard St-Gelais tient sur la lecture :

La lecture est le lieu de ce qui n'a pas de lieu. Essaie-t-on de la saisir, c'est toujours autre chose, semble-t-il, qu'on appréhende. D'où le risque, parfois, de confondre la lecture avec son amont ou son aval, le texte dans le premier cas, les traces de la

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>44</sup> Jean-Noël Blanc, *Besoin de ville*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 232.



lecture dans le second. Or, le texte n'est pas la lecture mais seulement son terrain, son point de départ.<sup>45</sup>

Nous comprenons que le texte, pour le lecteur, se présente comme le point de départ pour atteindre un *espace de la lecture* : espace mental où se mêlent aux affects du lecteur ses prélèvements opérés dans le texte. Ces prélèvements, il nous importe de le rappeler ici, sont tout tournés vers les traces du territoire hochelagais : ils constituent le moteur de notre regard et rien ne sert d'en dissimuler la partialité. Cette parcellisation participe du plaisir que nous tirons des textes soumis à l'étude : la fragmentation de l'œuvre témoigne de son assimilation tout autant que de la complicité que nous pouvons entretenir avec le regard de l'autre. En ce sens, nous suivons ce que Barthes écrivait quant à une certaine forme du plaisir du texte :

Mon plaisir peut très bien prendre la forme d'une dérive. La dérive advient chaque fois que *je ne respecte pas le tout*, et qu'à force de paraître emporté ici et là au gré des illusions, séductions et intimidations de langage, tel un bouchon sur la vague, je reste immobile, pivotant sur la jouissance *intraitable* qui me lie au texte (au monde).<sup>46</sup>

Dans le même ordre d'idées, la posture de l'écrivain flâneur, en tant qu'elle se développe comme attitude de corps et état de conscience, ouvre un *espace de la flânerie* qui ne se réduit pas à la seule ville ou plus généralement au lieu de déploiement d'une quotidienneté urbaine : cet espace se constitue d'une errance dans l'espace redoublée d'une errance de la pensée. Tel que nous l'avons déjà exposé, les détours répétés du flâneur

dans l'espace agissent comme concentration de sa lecture des lieux alors que ses errances de la pensée rendent possible sa dispersion, au même titre que le lecteur d'un hypertexte revient sans cesse sur ses pas, relit des nœuds ou lexies par un jeu d'associations renouvelé à chacun de ses passages. Si le flâneur se perd dans le familier au point d'en déceler une part d'étrangeté ou simplement des curiosités diverses, il est poussé à écrire pour établir les repères de cette étrangeté ; il rend

---

<sup>45</sup> Richard Saint-Gelais, « La lecture erratique » in *L'acte de lecture*, sous la dir. de Denis Saint-Jacques, édition revue et mise à jour, Montréal, Éditions Nota bene, 1998 [1994], p. 273.

<sup>46</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points / Essais », 1973, p. 28.

lisse son réseau d'habitudes, tant et si bien qu'il pourra s'attarder à nouveau devant les mêmes curiosités. C'est en établissant ses repères que le flâneur se repère<sup>47</sup>.

Aussi bien dire que l'espace de la flânerie est sans cesse mouvant et qu'il s'offre à la compréhension comme négociation du *perçu*, du *vécu* et du *conçu* : c'est le lieu d'une appropriation, voire une métabolisation du lieu par un réseau d'affects et de pratiques spatiales. Le flâneur vit son monde sur le mode de la relation, au double sens du terme : comme lien et comme récit. Le dialogue qui s'établira entre la pratique du territoire et l'étude des textes littéraires prenant celui-ci pour objet se présentera comme un acheminement vers un état de disponibilité au monde. À cet égard, il n'est pas sans intérêt de rappeler le rapport qu'entretient le flâneur, selon Walter Benjamin, avec les rues qu'il foule : « La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu. Pour lui, chaque rue est en pente, et mène, sinon aux Mères, du

moins dans un passé qui peut être d'autant plus envoûtant qu'il n'est pas son propre passé, son passé privé.<sup>48</sup> » Être engagé dans une observation de la vie quotidienne, c'est l'occasion d'un dessaisissement de soi qui permet de poser un regard neuf sur un environnement dont la perception est émoussée par les habitudes. Cet étonnement constitue le commencement de la réflexion (pour le chercheur), mais il met en évidence l'écart entre ce que l'on croit connaître et ce qui est perçu. Pour le flâneur, à chacun de ses

*Aucune rumeur ne vient d'en haut. Sans trop de conviction, j'annonce que je viens livrer un tomahawk. Rien. Finalement, ça grince et une silhouette apparaît, mollassonne, mais avec une crête iroquoise bien droite. Je ne distingue pas le visage, seulement une voix de rogomme qui me lance, alors que je porte le chat au bout de mes bras : « T'es ben blood, mon chum, y a pas grand-monde qui prend soin du pépin – y a la tête dure, mais y est plein d'amour. » Il attrape le chat d'une main et remonte jusqu'à son appartement. « Bonne soirée, là. » Il ferme la porte et la lumière s'éteint. Je sors sans attendre.*

étonnements surgit la possibilité d'une reconfiguration partielle de la carte mentale de son quartier. Comme le rappelle André Carpentier, il est engagé « à une culture de proximité qui le mène continûment à déconstruire et à reconstruire son rapport de

<sup>47</sup> Benoit Bordeleau, *Au détour de l'habitude* suivi d'*Éléments pour un devenir-flâneur*, p. 96.

<sup>48</sup> Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des Passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedeman, Paris, Éditions du Cerf, 2006 [édition originale, 1982; première édition française, 1989], 3<sup>e</sup> édition, p. 434.

familiarité avec ce qui est à la portée de sa perception<sup>49</sup> ». Il est engagé dans la manipulation d'une forme, au sens où Michel Maffesoli l'entend :

La « forme » se constitue (mœurs, coutumes, organisations, institutions...), mais si elle veut rester vivante, elle doit se développer en détruisant ce qu'elle a constitué. Dialogique de la *pars destruens* et la *pars construens*. Destructures et constructions vont de pair. Et l'art du savoir est bien de s'ajuster à l'art de vivre reposant sur une telle dialogique.<sup>50</sup>

*Dans l'enchevêtrement des paroisses passées et présentes, des circonscriptions électorales, des arrondissements, des secteurs, des rues, des « bouttes de rues », des ruelles, il y a quelque chose que je ne saisis pas. Il y a quelque chose à traverser qui ne relève pas seulement de la frontière, mais du seuil – ou bien peut-être est-ce qu'Hochelaga est un horizon et serait donc inatteignable par essence.*

\*

Études et récits foisonnent sur la condition perceptive du flâneur et je tiens à en résumer ici l'une des principales lignes : à savoir qu'elle est un mode d'être au monde qui s'accorde au caractère hétérogène de la vie urbaine et qu'elle ne cherche pas à en faire une synthèse. Nous insistons sur le terme « accord » qui implique un *ajustement* et donc la prise d'une mesure. Évoluant au sein de cette vie morcelée, pourtant, il s'y reconnaît. Toutefois, comme le rappelle Bruce Bégout,

[l]e flâneur, cet étranger aux autres et surtout à soi-même, comme le voyageur ou l'immigrant, serait donc une figure majeure de la philosophie du quotidien. Se tenant sur le seuil de la familiarité, ni trop proche, ni trop loin, il est l'homme qui peut nous apprendre de quoi le quotidien est réellement fait.<sup>51</sup>

Il est intéressant de constater que, chez Bégout, l'héritage baudelairien est conservé<sup>52</sup>; le flâneur est investi sous plusieurs angles : c'est un individu et une figure qui, non

<sup>49</sup> André Carpentier, *loc. cit.*, p. 30.

<sup>50</sup> Michel Maffesoli, *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, Paris, La Table ronde, coll. « Tempus philo », 2009, p. 29.

<sup>51</sup> Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 68-69.

<sup>52</sup> Parlant du travail de Constantin Guys, Baudelaire, faut-il le rappeler, mettait le flâneur sur le même pied d'égalité que le philosophe. Voir Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », chap. in

seulement par le rapport ambigu qu'il entretient avec l'autre, mais aussi par la position qu'il occupe quant à ce qui est familier ou non, permet de toucher la chair du quotidien.

### 1.7 Marche de l'expérience et de la mémoire

Livrer l'état d'une certaine *connaissance* d'un quartier, dans cette perspective, appelle à l'utilisation d'une posture qui ne peut faire système, car des éléments de ce dernier seront laissés de côté en cours de route : le texte littéraire, au même titre que le texte de la ville, peut lui aussi être en proie à l'habitation, voire à la banalisation à force de côtoiement. Il s'agira de faire subir des détours aux textes à l'étude en les confrontant aux modalités de notre propre écriture. La distraction, voire la dispersion de l'attention du flâneur, est la caractéristique principale de l'intensité de son être au monde. Devant des textes portant sur son quartier de prédilection, nous posons l'hypothèse qu'il peut atteindre une intensité, une acuité de regard, par une lecture extensive, en papillonnant de détail en détail. Nous voulons faire *marcher* ces textes en les inscrivant au sein de réseaux spatiaux et symboliques selon une façon de faire qui nous est propre. La *marche* (de *markōn*, laisser une empreinte), qui est le mode premier de la flânerie, conserve sa valeur littérale et métaphorique – cette métaphore se présentant comme le moyen de cheminer vers la connaissance, avec ce qu'elle comporte de détours et, parfois, de trébuchements<sup>53</sup>.

*Au retour, j'emprunte l'avenue  
Jeanne-d'Arc. À la hauteur d'Adam,  
je jette un nouveau coup d'œil en  
direction du 1609 – rien, sinon le  
souvenir des bouteilles de Jack et de  
Beefeater qui volent d'un trottoir à  
l'autre, une main sur le manche d'un  
bat à hauteur du balcon, la plainte de  
l'héroïne dans une veine douloureuse  
au sous-sol; rien, sinon la rumeur  
d'Ontario, plus au nord, la Main  
d'Hochelaga; rien, sinon la rumeur  
des bêtes des siècles passés qui  
s'abreuvaient au ruisseau Migeon,  
croisant le parcours de la ruelle  
Girard; et puis le fleuve, inaccessible.*

*Curiosités esthétiques* suivi de *L'Art romantique et autres Œuvres critiques de Baudelaire*, éd. établie et annotée par Henri Lemaître, coll. « Classiques Garnier », Paris, Garnier, 1962, p. 457.

<sup>53</sup> Dans son ouvrage *L'Art de marcher*, Rebecca Solnit rappelle des propos tenus par l'anthropologue américain John Napier, l'un des premiers à s'être intéressé à l'histoire de la marche : « «La façon humaine de marcher, écrit John Napier dans un essai sur les lointaines origines de la marche, est une

Ainsi, le philosophe Frédéric Gros, dans son introduction à la *Petite bibliothèque du marcheur*, rappelle que la connaissance, chez Platon, se décline en quatre degrés : 1) connaître le nom de la chose; 2) en connaître la définition et donc sa ou ses particularités; 3) être capable s'en faire une image; 4) en avoir une « opinion vraie », une science<sup>54</sup>. Un cinquième degré de connaissance, qui serait de l'ordre du jaillissement, de l'« intuition fulgurante », s'obtiendrait par ce que Platon appelle métaphoriquement le « frottement » entre ces quatre premiers degrés de connaissance. Pour concrétiser cette métaphore, Gros la compare à la marche :

Soit une promenade, une excursion, une randonnée. On peut donner des noms : Thines, Montselgues, Loubaresse... Les connaître, c'est savoir que des hameaux leur correspondent. Quelque chose comme leur "définition", ce seraient les repères topographiques exacts, leur situation géographique. Et puis il existe des images : photographies, reproduction, souvenirs colorés... Au-delà, la science du paysage, ce sera le savoir géologique complet expliquant les courbes des collines, la nature du terrain, le type de végétation. Mais en marchant longtemps, peut-être atteint-on le cinquième mode : l'être du paysage, conçu cette fois-ci comme sa présence. Marcher, ce serait alors atteindre à un certain mode de connaissance compris comme inscription de la présence.<sup>55</sup>

Cette conception de la connaissance implique un aspect immersif faisant du quartier et de ses représentations un espace de travail intense, tant physique qu'intellectuel. Les œuvres du corpus feront office de compagnons littéraires rendant possible le dessaisissement de l'expérience personnelle du quartier. Nous ne visons toutefois pas, par le biais de cette démarche, sa synthèse : nous cherchons plutôt ces éléments qui, dans la matière vive de notre relation au monde, témoignent autrement des apparences. Cette double pratique permettra d'établir, par l'étude des figures et des lieux mis en scène dans les œuvres, ainsi que par une réflexion sur une posture d'auteur particulière, les bases d'une géopoétique urbaine. Aucune étude de longue haleine (sinon

---

activité à nulle autre pareille, au cours de laquelle le corps, à chaque pas, frôle la catastrophe. La déambulation du bipède humain a des allures de catastrophe potentielle, car seul le mouvement rythmé qui pousse une jambe puis l'autre vers l'avant l'empêche de se casser la figure." » Voir Rebecca Solnit, *L'Art de marcher*, trad. de l'américain par Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud et Leméac, 2004, p. 52.

<sup>54</sup> Frédéric Gros, « Introduction » in *Petite bibliothèque du marcheur*, textes choisis et présentés par Frédéric Gros, Paris, Flammarion, coll. « Champs / Classiques », 2011, p. 21.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

l'œuvre littéraire d'André Carpentier<sup>56</sup>), n'a commencé de théoriser cette adaptation de la géopoétique au contexte urbain.

Dans cette perspective, les représentations du quartier se greffent à un parcours vécu ainsi qu'à un territoire d'écriture. Les analyses, on le comprendra, trouveront écho dans la concrétisation d'une réflexion sur la marche en milieu urbain au service d'une pratique scripturaire : « La connexion entre les représentations élaborées de l'espace et les espaces de représentation (avec leurs supports), connexion fragmentée et incertaine, tel est l'*objet* de la connaissance, "objet" qui implique-explique un *sujet*, celui en qui le vécu, le perçu, le conçu (le su) se rencontrent dans une pratique spatiale<sup>57</sup> », écrit Henri Lefebvre. Nous désirons ainsi favoriser les conditions de ce « frottement » évoqué par Frédéric Gros, qui se traduira formellement par un tressage d'analyses textuelles et de textes originaux alimentés par l'observation du territoire tel qu'il se présente au fil de nos parcours quotidiens. Faire de cette thèse une marche, un cheminement à l'image du travail d'écriture que nous menons depuis quelques années, telle est l'idée, et ce, au risque de tomber sur des culs-de-sac. Ce jeu formel servira de vis-à-vis à une manière de faire, d'habiter.

*Tu tends l'oreille aux murmures de 1609 qui, loin là-bas, près de Crown Point et de Ticonderoga, là où les deux eaux se mêlent, la gâchette d'une arquebuse était enfoncée – t'es ben blood, mon chum, y'a pas grand monde qui prend soin du pépin – y'a la tête dure, mais y est plein d'amour. Sans le savoir, je viens de livrer mes premières fourrures tout en levant la hache de guerre.*

<sup>56</sup> Voir André Carpentier, *Ruelles, jours ouvrables*, Montréal, Boréal, 2005, 372 p.; André Carpentier, *Extraits de cafés*, Montréal, Boréal, 2010, 344 p.

<sup>57</sup> Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Anthropos, 2000 [1974], p. 266-267.

### 1.8 L'approche géopoétique comme stratégie d'interprétation des textes et porte d'entrée d'un archipel figural

Le rapport du sujet à l'espace étant au cœur de nos préoccupations, nous comptons démontrer avec cette thèse que la géopoétique peut servir de stratégie d'interprétation des textes littéraires. À cet égard, nous adapterons l'approche géopoétique des textes telle que

*Derrière les anciens locaux de la Société des alcools, rue Ontario, on retrouve une murale de Dalpay. Un phylactère blanc, probablement graffité par-dessus l'œuvre originale, émerge d'un trou de golf : « Ma mémoire est comme un pawnshop. »*

développée par Rachel Bouvet dans son article intitulé « Topographier pour comprendre l'espace romanesque<sup>58</sup> » et qui n'est pas étrangère à la façon dont l'usager, selon la perspective des urbanistes, perçoit l'environnement bâti. Sont mis au premier plan, dans ce type d'approche, quatre composantes majeures : 1) le point d'ancrage de l'acte de paysage (visuel, auditif, olfactif, tactile, voire gustatif); 2) la ligne dessinée par les parcours des personnages, dont « l'action de se mouvoir qui détermine [...] le rapport au lieu<sup>59</sup> » et qui établit une géographie; 3) la carte mentale figurée par le lecteur avec les informations données par le texte; 4) finalement l'habiter, à savoir la manière dont le texte peut être « considéré sous l'angle du bâtir, du faire habiter<sup>60</sup> » et donc nous porter à réfléchir sur notre propre manière d'habiter.

En regard de ces quatre éléments, on cerne déjà mieux les implications de la géopoétique qui nécessitent, par ce jeu dialectique, un apport sensible. Ils permettent aussi de structurer une réflexion sur le mode de la flânerie, cette dernière laissant supposer une pensée fondée sur des associations d'idées perpétuelles. Aussi est-il nécessaire d'ajouter que les pistes soulevées par Rachel Bouvet s'appliquent à des romans dont l'action ne se déroule pas en contexte urbain. Ainsi, au dialogue entre littérature et géographie envisagé pour ces lectures géopoétiques de l'espace, nous

<sup>58</sup> Rachel Bouvet, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » in *Topographies romanesques*, sous la dir. de Rachel Bouvet et Audrey Camus, Rennes/Québec, Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, coll. « Interférences », 2011, p. 79-91.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 89.



suggerons d'insuffler l'apport de l'urbanisme qui s'intéresse à l'espace de circulation engendré par le cadre bâti et par l'utilisateur. On comprendra qu'étant question de la ville, l'histoire du quartier ne peut être évacuée complètement et qu'il faille effectuer, lorsque nécessaire, un saut du côté de son développement socioéconomique, ne serait-ce que pour donner des points de repère au lecteur. Au cours de l'étude des parcours (*paths*), il sera nécessaire de prendre en considération les composantes suivantes, qui parsèment ou qui sont formées par les parcours en question, et que Kevin Lynch présente dans *The Image of the City*<sup>61</sup> : les frontières ou seuils (*edges*, soit l'équivalent des lignes chez Bouvet), les quartiers ou arrondissements proprement dits (*districts*), les nœuds ou concentrations de flux (*nodes*) et finalement les repères (*landmarks*). Bien que les parcours, les frontières et les repères soient déjà pris en considération dans une lecture dite géopoétique, il faut ajouter les nœuds qui sont axés, quant à eux, sur une dynamique du paysage social qui embrasse du coup les sphères intimes et domestiques : maisons et appartements, mais aussi épiceries, cafés, parcs, squares ainsi que tout autre aménagement agissant comme dispositif de rencontre ou de séparation des individus.

Mais revenons à l'approche géopoétique des textes. Cette méthode a le bénéfice de mettre à l'avant-plan des stratégies d'appropriation de l'espace qui impliquent la sensibilité du lecteur. Ainsi, du texte littéraire nous nous fraierons un chemin vers des stratégies d'appropriation. Des ouvrages faisant dans l'anthropologie et dans la sociologie ont déjà favorisé le chemin inverse – ou presque – et il nous apparaît essentiel d'y faire un bref détour afin d'ajuster l'approche géopoétique des textes à notre propos. L'un des exemples digne de mention est celui de Jean-François Augoyard. Dans son essai *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*<sup>62</sup>, des sujets étaient

---

<sup>61</sup> Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, The MIT Press, 1960, 194 p. Voir les chapitres 3 et 4 intitulés respectivement « The City Image and its Elements » et « City Form », p. 46-117. En 1967, Roland Barthes a d'ailleurs prononcé une conférence intitulée « Sémiologie et urbanisme » qui sera reprise dans *L'Aventure sémiologique*. Il y écrit notamment ceci : « [L]a ville est une écriture; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'utilisateur de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret. » Voir Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme » in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1985, p. 268.

<sup>62</sup> Jean-François Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 185 p.



appelés à témoigner de leur façon d'habiter un quartier. Ils faisaient donc le récit de leurs « trajets quotidiens, rapports de voisinage (politique), rapports avec les commerçants (économie) » et, ultimement, faisaient montre d'un « sentiment diffus d'être sur [leur] territoire (éthologie)<sup>63</sup> ». Augoyard a dénombré un certain nombre de figures de style utilisées par ses interviewés pour démontrer un rapport d'équivalence entre certaines stratégies d'appropriation (détours pris au cours des trajets en vue d'éviter des lieux suscitant le malaise, raccourcissement ou rallongement du temps de parcours selon le plaisir qu'il procure, etc.) et des figures de style. Cette méthode, appliquée dans le cadre d'une étude sociologique, voire anthropologique, ne peut être appliquée telle quelle à l'interprétation de textes littéraires, mais rappelons que dans les textes qui nous intéresseront, l'échelle locale pose la marche comme un maillon essentiel du récit; la marche est aussi le moyen, pour nous, d'entrer quotidiennement en contact avec la trame urbaine.

S'inspirant fortement des travaux d'Augoyard, Michel de Certeau, dans une entreprise similaire, a repris cette idée du déroulement discursif engendré par les pratiques d'espaces dans son premier tome de *L'invention du quotidien*<sup>64</sup>. Il relève que l'énonciation organise essentiellement le texte urbain autour de deux figures cheminatoires (les deux mêmes que son contemporain avait soulevé) : la synecdoque et l'asyndète<sup>65</sup>. Ainsi, la synecdoque joue sur un rapport métonymique en substituant la partie au tout. Elle accorde une plus-value à un détail des lieux parcourus : en terme d'optique, nous pourrions dire qu'elle opère un grossissement. L'asyndète, quant à elle, consiste en une abolition des liaisons entre les mots; sur le plan spatial, en opérant des coupures dans le déroulement de la marche, elle favorise les appositions, un contact entre des éléments de la trame urbaine. En ce sens, toute déambulation, toute pratique spatiale propose une interprétation du cadre bâti dans lequel elle prend place au même titre que le texte littéraire devient le terreau d'une interprétation par son lecteur. Une attention

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>64</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, 350 p.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 153.

particulière à cette découpe du territoire par la marche permettra d'établir des lexies territoriales à l'intérieur desquelles le pacte référentiel est clairement affirmé et maintenu.

À l'instar de la perspective certalienne sur le récit d'espace, nous posons l'hypothèse qu'à l'intérieur de ces lexies se présenteront des coupures, des disjonctions dans le tissu urbain tel qu'il a été énoncé dans le texte et la trame urbaine effective : pour qui connaît les lieux décrits, ces écarts se manifestent comme des insistances – peut-être bénignes à la base –, mais qui par leur accumulation manifestent quelque chose d'autre et nous poussent en tant que lecteur à combler ce vide. Établissant un parallèle entre le discours (verbal et piétonnier), le rêve et les pratiques marchandes, De Certeau propose que le « déroulement discursif (rêvé ou marché) s'organise en relation entre le *lieu* d'où il sort (une origine) et le *non-lieu* qu'il produit (une manière de “passer”).<sup>66</sup> » Ce *non-lieu*, c'est un espace figural déployé au cœur même des failles, parfois à la limite de l'imperceptible, décelées dans le récit d'espace. Freud rappelait, parmi les procédés de figuration qui ont cours dans le rêve, qu'il existe une corrélation

entre toutes les parties des pensées du rêve en ceci qu'il unit ce matériel à une situation. Il reproduit une *corrélation logique* en tant que *rapprochement dans le temps et l'espace*, à la manière du peintre qui réunit tous les poètes dans un tableau du Parnasse : ceux-ci n'ont jamais été ensemble sur le sommet d'une montagne mais ils forment en pensée une communauté. Le rêve poursuit dans le détail ce mode de figuration et, souvent, lorsqu'il montre deux éléments tout près l'un de l'autre dans le contenu du rêve, il cautionne une corrélation particulièrement intime entre ce qui leur correspond dans les pensées du rêve.<sup>67</sup>

Baignant entre les eaux de nos propres pratiques spatiales et des récits d'espaces d'autrui, nous nous trouvons dans une situation où nous nous faisons passeur, au même titre que l'écrivain benjaminien adepte du collage, bien que nous y ajoutions notre grain de sel. Sylviane Agacinski écrit dans cette veine que « [l']écrivain passe entre les textes et nous y fait passer, bâtissant des ponts des uns aux autres, faisant des *montages* originaux. Il abandonne ainsi une part de son “autorité” pour laisser les passages former des

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>67</sup> Sigmund Freud, *Sur le rêve*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, préf. de Didier Anzieu, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1901], p. 94-95.

agglomérations d'écrits.<sup>68</sup> » Les passages parisiens laisseront bien sûr place, dans notre cas, à des zones du quartier où se frottent le public et le privé, le collectif et l'individuel au sein d'Hochelaga (les lexies) et nous construirons des ponts entre les « îlots séparés<sup>69</sup> » engendrés par les pratiques spatiales. Si la figure n'est concevable qu'en tant qu'« agencement collectif d'énonciation<sup>70</sup> » comme l'écrit à l'instar de Deleuze Daniel Vaillancourt, il nous faut envisager la lecture-écriture d'Hochelaga et de ses représentations littéraires comme le moyen de déployer un archipel figural.

\*

Afin de dissiper toute ambiguïté, réaffirmons que nous ne cherchons pas à préserver la mémoire d'Hochelaga : difficile de faire autrement lorsque l'on est *de passage*. Entre l'espace référentiel que nous pratiquons quotidiennement et ceux déployés dans les œuvres qui l'embrassent, pieds, mains et esprit fouillent un « système de couches friables qui finissent par s'entremêler et entre lesquelles la mémoire se conserve en se dispersant.<sup>71</sup> » Le flâneur, à cet égard, doit être considéré comme un hypermnésique : il produit un espace discursif où sa mémoire se mêle à celle des autres – des parcelles, toujours – au gré des heurts de l'expérience urbaine. La mémoire qu'il produit ne lui appartient pas en propre : elle est tout aussi collective qu'individuelle.

*Je ne sais pas ce qui fait que l'on marche sa ville, que l'on en vient à marcher son quartier dans le désordre des pas, dans le désordre de la langue et qui pousse, le soir venu, à essayer d'assembler le hasard des perceptions, des contacts avec le monde. Je ne sais même pas encore ce qu'est Hochelaga, mais il faut avouer que j'ai renoncé, il y a longtemps, à essayer de l'épuiser : l'exhaustivité est une illusion dans l'encombrement des anecdotes et des lieux.*

<sup>68</sup> Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2000, p. 65.

<sup>69</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 153.

<sup>70</sup> Daniel Vaillancourt, « La figure et ses fabriques. Tout ce qui est lu n'est pas figure » in *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, sous la dir. de Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, coll. « Approches de l'imaginaire », Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 245.

<sup>71</sup> Jean-Christophe Bailly, *La Phrase urbaine*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2013, p. 178.

Même si l'histoire du quartier, ou du moins de certains de ses événements marquants, sera soulignée, il s'agira de déployer un imaginaire par l'entrelacement de créations et d'analyses et de montrer comment la posture de l'écrivain flâneur est travaillée en aval et en amont de ces textes :

Le flâneur témoigne d'un imaginaire propre, entendu comme modalité d'après laquelle se fonde le rapport au monde, et comme conscience imaginante et imageante. Un imaginaire comme expression de résistance individuelle et sociale face au pouvoir, qui permet une esthétisation de la vie sociale. Un imaginaire qui se donne entre autres pour fonction de maintenir vivants les faits et gestes d'individus croisés lors de flâneries. Un imaginaire qui s'occupe à décrire, tels qu'ils sont perçus et interprétés, des êtres épars chez lesquels il devine des signes d'une ressemblance. Un imaginaire qui joue son rôle de lieu d'accueil d'une multiplicité d'identités. Un imaginaire guidé par une forme de sympathie et de souci de maintien du lien social.<sup>72</sup>

Nous pourrions dire, à la suite de Jean-Christophe Bailly, que cet imaginaire s'attarde à produire de la « fonction urbaine<sup>73</sup> », à créer des tensions ou encore à détendre des mailles du tissu, du texte de la ville afin de la rendre lisible, en soulignant les variations d'un chant qui lui serait propre, d'une rue à l'autre, d'un quartier à l'autre. Afin de clarifier les notions d'imaginaire et de figure, nous nous appuierons sur la définition qu'en donne Bertrand Gervais dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, tome 1* :

L'imaginaire est l'interface par laquelle un sujet a accès aux éléments de la culture et se les approprie. Il est une médiation dont le travail transparaît dans des figures. Celles-ci sont découvertes au contact des textes (que ce soient des textes littéraires ou, de façon plus large, le texte du monde), mais leur rôle n'est pas qu'un simple révélateur de la présence de l'imaginaire. Elles suscitent des interprétations; elles servent de fondement à des quêtes, qui tournent parfois à l'obsession, et à des processus de création littéraire et artistique.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> André Carpentier, « Être auprès des choses. L'écrivain flâneur tel qu'engagé dans la quotidienneté », p. 24.

<sup>73</sup> Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 130.

<sup>74</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 37.

La figure, ajoute Gervais, est « un objet d'investissement et le résultat d'un processus d'appropriation. Elle existe uniquement intégrée à une dynamique où elle est à la fois foyer de l'attention et principe permettant à des significations de s'imposer et à des interprétations de se déployer.<sup>75</sup> » Elle sera, dans le cas précis de cette thèse, cet élément assurant la cohésion de notre réflexion tout en servant de courroie de transmission, car le fragment sera privilégié, fidèle à une vision de la ville qui ne se manifeste que par morceaux devant être reconstitués. Selon les mots de Daniel Vaillancourt, dans « La fabrique et ses figures » : « La figure fait émerger un lieu, souvent sous des formes rhizomatiques, c'est-à-dire que les textes séries s'y

logent et se développent par contiguïté et par couplage, pour former un parcours d'un texte à l'autre, d'une association à l'autre, qui pourra, ou non, devenir un véritable objet.<sup>76</sup> » C'est ici l'aspect expérimental de l'exercice : notre posture d'écrivain flâneur, combinée une approche

*Il vient tout juste de commencer à pleuvoir et je n'ai plus de pépin pour m'abriter. Il ne reste qu'à trouver une île, tout juste assez grande pour y déposer la tête et regarder à nouveau l'horizon basculer derrière la Lèvre Minotaure.*

géopoétique des textes ainsi qu'à un élément particulier de géocritique, couleront les fondations et maintiendront le pacte référentiel. L'archipel figural qui découlera de cette tension servira le déploiement d'un espace en proie aux variations et aux flux de l'imaginaire.

La flânerie que nous mettons ici à l'avant-plan se revendique de la pratique d'un espace soumis à la fréquentation assidue d'un lieu (et l'environnement social qu'il implique) qui se redouble d'une méditation cultivée embrassant l'hétérogénéité des matériaux qu'elle rencontre. Il nous apparaît tout à fait pertinent, pour un créateur-chercheur, de rapprocher les conceptions actuelles de l'imaginaire et de la figure – notamment celles de Bertrand Gervais et de Daniel Vaillancourt – avec l'interface analytique (associée à l'hypertexte) que propose Bertrand Westphal dans *La géocritique. Réel, espace, fiction*. Westphal reprend à son compte un texte d'Alessandro Zinna, *Les Objets d'écriture et leurs interfaces*, pour en tirer la conclusion suivante :

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>76</sup> Daniel Vaillancourt, *loc. cit.*, p. 247.

[L]a représentation du monde référentiel (et donc des espaces dits “réels”) dans la fiction s’engage dans un processus d’interactivité entre instances de nature hétérogène réunies dans un même monde par une interface. L’interface consiste alors dans les modalités de la connexion entre les éléments constitutifs de ce monde.<sup>77</sup>

Convenons que nous ne sommes pas ici en présence d’un hypertexte à proprement parler : il serait farfelu de dire le contraire. Toutefois, des éléments passés et à venir de cette thèse ont d’abord pris naissance dans des environnements hypertextuels et participent ici d’un processus de reconfiguration : pour nous, l’esprit de ce dispositif numérique – qui nous accompagne de la prise de note à l’état final des textes – reste entier. Notons au passage que les théories de la lecture s’étant intéressées à l’hypertexte ont aussi trouvé un écho aux récits spatiaux de Michel de Certeau<sup>78</sup>.

*Je me souviens d’avoir cessé de marcher devant la vitrine d’une librairie sur le point d’ouvrir. Ça aurait pu être ailleurs, vous en conviendrez. À travers la vitre encore sale, je discerne des boîtes empilées ça et là, un escabeau couché, une veste sur le sol. Des piles de livres à être classés. Tout au fond, un homme et une femme construisent des tables et des étagères avec des palettes de bois récupérées.*

Pour en revenir à cet élément de l’approche géocritique, il servira de tremplin à l’explicitation de la dynamique de l’archipel figural dont il a été question précédemment. Selon les principes de base d’une géocritique des textes, temps et espace investissent un plan commun : « Ce plan est soumis à une logique – au sens minimal d’*agencement* d’un *logos* – totalement oscillatoire où le fragment cesse d’être orienté en fonction d’un ensemble cohérent.<sup>79</sup> » Deuxièmement, dans l’impossibilité de décider du degré de conformité entre le réel et ses représentations, le pacte référentiel ne peut être maintenu

<sup>77</sup> Voir Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, espace, fiction*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 164.

<sup>78</sup> Voir Jean Clément, « Du texte à l’hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », 1995. En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>79</sup> Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 65.



qu'en concédant à l'espace son caractère hétérogène fondamental<sup>80</sup>. Il est donc possible de concevoir que ce qui lie ces fragments d'espace, que l'on trouve sous divers régimes représentationnels, est un *parcours*, tant dans sa signification physique – traversée du corps dans un espace qui permet de lier ensemble des perceptions au sein d'une expérience – que dans sa signification intellectuelle, à savoir une manière de rassembler des idées, voire un style.

\*

Nous garderons en tête cette idée d'une interface hypertextuelle tout au long de notre parcours, mais nous favoriserons l'appellation « archipel figural » puisque l'étude du corpus choisi démontrera que l'imaginaire du quartier Hochelaga est travaillé par deux figures récurrentes : l'île et le rivage, lieux de

*La chose est plus compliquée lorsque l'on me pose la question « Qu'est-ce qu'Hochelaga? » avec en tête une volonté de le circonscrire. On supposerait qu'à partir du moment où les frontières sont établies, on pourrait avoir cerné l'objet... et pourtant.*

cristallisation et de flux. Le geste de la flânerie agira comme interface entre le monde et ses représentations et assurera la mise en réseau de ces deux mondes sur un même plan. Jean-Baptiste Arrault prenant exemple sur *L'Archipel du Goulag*, de Soljénitsyne déclare que

[c]e qui *fait* archipel, Soljénitsyne le comprend à merveille : déchirure et soudure, continent déchiqueté mais contenu (le verbe *contenir*, comme chez Furetière, montre que le référent *maritime*, que le support n'est pas occulté), incrusté, surplombant, bref superposé à un espace continu, pays dans le pays.<sup>81</sup>

Cette remarque n'est pas anodine au sens où un quartier, souvent qualifié de ville dans la ville, s'inscrit dans une trame urbaine qui le dépasse. De plus, il apparaît extrêmement difficile de fixer des frontières précises du lieu puisqu'elles fluctuent dans le temps – en

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>81</sup> Jean-Baptiste Arrault, « Du toponyme au concept ? Usage et significations du terme archipel en géographie et dans les sciences sociales » in *L'Espace géographique*, t. 34, avril 2005, Paris, Éditions Belin, p. 326.

raison de décisions administratives ou plans municipaux, notamment –, mais aussi en terme d'utilisation des lieux par les individus et les communautés qui l'habitent. Hochelaga étant situé dans une enclave ferroviaire, un certain nombre de frontières s'imposent déjà à l'esprit, mais les lexies territoriales mettront en lumière des traits récurrents dans le corpus qui feront émerger des îlots de sens. Ainsi, Arrault reprend en disant que

un archipel *vrai* se positionne à l'intersection de l'ordre maritime et de l'ordre terrestre, le territoire archipélagique devrait correspondre à l'intersection ou à la superposition de deux ordres de spatialité, un ordre continu et un ordre discontinu. Il ne s'agit pas d'opposer, de distinguer le lieu et le lien, le territoire et le réseau, mais de concevoir que le territoire suppose (et supporte) une mise en communication.<sup>82</sup>

Il ne faudrait donc pas s'attendre à trouver, dans les pages qui suivent, un inventaire portant sur telle ou telle rue, frontières, immeubles et autres composantes de l'espace référentiel qui nous intéresse, mais plutôt un ensemble cohésif et oui, disons-le, parfois cahoteux, de textes qui s'attarderont à faire émerger des figures propres à la constitution de l'imaginaire d'Hochelaga en tant que lieu. Si l'on peut considérer d'emblée qu'un quartier – et plus encore la vie de quartier – ne peut vivre qu'en fonction des communautés, des réseaux qui l'animent, le discours du flâneur, mu par une écoute et une observation attentive du territoire effectif de sa quotidienneté, se frottera ici à la communauté constituée par le discours littéraire. La flânerie, en tant que mode privilégié de l'expérience des lieux, mais aussi et surtout comme processus, travaillera à dessiner les contours des éléments constituant l'archipel figural susmentionné. Ainsi, comme le rappelle Daniel Vaillancourt,

l'imaginaire, qui se nourrit de figures, ne se développe que dans un espace collectif et que le singulier n'est jamais l'un ou l'unique mais bien, comme l'exprime Deleuze, un agencement collectif d'énonciation.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>83</sup> Daniel Vaillancourt, *op. cit.*, p. 245.



De cet agencement, nous devons accuser le parti pris du fragmentaire : au lecteur qui cherchera une vérité immuable à propos d'un quartier montréalais, nous nous faisons un plaisir de rappeler que nous nous refuserons la synthèse; plutôt, il devra considérer la lecture à laquelle il est convié comme des incursions fugaces sur différents plans qui forment le feuilleté du lieu. De ce fait, à la suite de Bertrand Westphal, nous postulons que « [d]ans les strates [de ce feuilleté] se nichent des points d'inflexions, d'où partent des lignes qui mènent la ville hors d'elle-même et surtout hors de toute norme établie.<sup>84</sup> » Il s'agit donc de partir des représentations littéraires d'Hochelaga et d'une pratique effective du lieu pour déployer les figures structurantes de son imaginaire, de les investir en fonction d'une posture d'écrivain flâneur et, ultimement, de comprendre comment l'imaginaire d'un quartier arrive à s'imposer au sein de la sphère littéraire.

*Depuis quelques jours, tu attrapes des bribes de conversations sur le trottoir : « Encore des gens terrifiants qui viennent s'installer... des gentrifiants, tu veux dire... on verra ben ce que ça donnera... la vie est pas longue, par icitte. »*

Cette façon d'aborder la chose littéraire forme ainsi un pli mettant en tension des couches discursives et la composition d'une sensibilité, d'une esthétique particulière. Le microcosme urbain qu'est le quartier, passé au tamis des pratiques du flâneur, est affirmé comme centre de préoccupations et force motrice de la pensée : cette dualité, oscillant entre la trace et la force vive d'une inscription, permettra le déploiement d'un ensemble de figures, tel que le sous-entend le sociologue Isaac Joseph : « [Le flâneur peut] glisser sur les surfaces de signes et se laisser capter par un moment et un visage, c'est-à-dire des figures-membranes du temps et de l'espace urbains, du temps et de l'espace des interactions.<sup>85</sup> » Dans le cadre d'une démarche géopoétique, ces figures ne deviennent signifiantes qu'à partir du moment où elles s'arriment à des lieux définis ou se déploient à partir de ceux-ci.

<sup>84</sup> Bertrand Westphal, « Pourquoi une géocritique de Lisbonne ? » in *Lisbonne : géocritique d'une ville*, sous la dir. d'Alain Montandon, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 10.

<sup>85</sup> Isaac Joseph, *Le Passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologie des Formes », 1984, p. 43.



Figure 8. Assemblage requis, rue Darling (B. Bordeleau, octobre 2015)

## CHAPITRE II

### HOCHELAGA IMAGINAIRE : REPÉRAGE

#### 2.1 Choix du corpus principal

Connaître cet objet dynamique qu'est un quartier implique, dans cette perspective de recherche-création, de participer activement à l'élaboration de l'image du quartier, d'élucider notre relation à cet espace quotidien. La marche, sous les

*Durant tout l'avant-midi, tu ne cesses de regarder les vêtements pincés à la corde à linge du voisin. À l'ombre de la St-Vincent-de-Paul pendent sept boxers de couleurs différentes. Ils y sont depuis un jour et une nuit comme un présage de mort. Les inquiétudes se multiplient, des manières de signets entre les pages du quartier.*

auspices de la flânerie et donc en tant que mode privilégié de l'expérience de la ville, nous apparaît comme l'un des moyens de renégocier ce qui, à force d'habitude, participe de ce que l'on croit connaître par cœur : technique du corps, elle nous rappelle à notre condition humaine tout en favorisant une attention particulière au bruissement de la vie de quartier. C'est là le mode privilégié de nos flâneries, et la sélection du corpus est symptomatique de ce territoire foulé.

Nous avons sélectionné le corpus dit central, qui constituera l'objet d'analyse, relativement à cette vision. Les œuvres sélectionnées répondent au critère d'une mise de l'avant du paysage familier d'Hochelaga : ce dernier est au cœur des préoccupations des auteurs et se présente comme un sujet à part entière. Exit, pour nous, les ouvrages qui reléguaient le quartier au simple statut de décor pouvant, à toute fin pratique, être interchangeable. De plus, l'approche géopoétique des textes a déjà été appliquée de façon

rigoureuse à des œuvres romanesques par Rachel Bouvet. Nous n'aurons pas la prétention de réinventer la roue. Notre objectif est ici d'appliquer cette approche, de la faire se modifier en la frottant à un terreau autre : les œuvres faisant montre d'une esthétique du fragmentaire et la poésie.

Julien Gracq, en témoignant du rapport qu'entretiennent le paysage et le roman, nous dit ceci :

Qu'est-ce qui nous *parle* dans un paysage?

Quand on a le goût des vastes panoramas, il me semble que c'est d'abord l'étalement dans l'espace – imagé, apéritif – d'un « chemin de la vie », virtuel et variantable, que son étirement au long du temps ne permet d'habitude de se représenter que dans l'abstrait. Un chemin de la vie qui serait en même temps, parce qu'éligible, un chemin de plaisir. Tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche; le genre d'enthousiasme qu'il communique est une ivresse du parcours.<sup>86</sup>

*Une galerie livre sa petite histoire, à l'image d'une chamaille brouillonne. Deux vélos, un auvent, des jeux de lumières clignotantes, une vadrouille, un sapin poussiéreux en plastique gris, une rose en peluche, une corde à linge, du treillis pour les fins et les fous, un arrosoir, un ballon de soccer dans un pot en terre cuite, un balai à angle Oskar, une porte vermoulue, une deuxième – celle-là sans poignée –, une chandelle à la citronnelle, des roulettes portant le cabas, une barrière rétractable anti-chien, anti-bambin, anti-tout, une citrouille bleue, une cage à homard, des fleurs artificielles, des télévisions sous une bâche à barbecue, des géraniums dans un bac de recyclage, une chaise berçante, une carabine en plastique, trois chaises pliantes, un bat de baseball, une tortue, He-Man, Buzz Lightyear, un nain de jardin, une collection d'enjoliveurs.*

Nous sommes assez peu convaincu de pouvoir qualifier le quartier Hochelaga de *grand paysage*, car pour Gracq cela apparaît lié à une succession d'éléments paysagers : le principe de linéarité n'est pas compatible avec notre conception rhizomatique du territoire *perçu* et de sa prolifération dans la sphère du

*vécu*. De toute manière, point de vastes panoramas, sauf ces quelques recoins qui permettent d'avoir une vue d'ensemble sur le quadrillage des rues. Le paysage hochelagais en est un de proximité, à ras le corps, qui pousse à voir non pas plus loin mais plus près, jusque dans son encombrement, avec tout ce que cela comporte de risque d'isolement à l'égard du reste du territoire montréalais. S'il y a une invitation à l'ivresse

<sup>86</sup> Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, 7<sup>e</sup> réimpression, Paris, José Corti, 1982 [1980], p. 87.

des parcours dans les textes que nous investirons, il y a surtout une dérive : d'espace et de sens. Nous avons donc retenu trois œuvres à partir des critères évoqués plus haut et dont nous allons résumer les grandes lignes avant de procéder à la formulation de remarques, peut-être même de quelques précautions, avant d'aborder ces trois piliers rencontrés lors de notre parcours de lecteur.

### 2.1.1 *Les rumeurs d'Hochelaga*

*Les rumeurs d'Hochelaga*<sup>87</sup>, de Jean Hamelin, paraissent en 1971 : il s'agit d'une œuvre surprenante de densité et de précision, qui se présente sur le mode de récits tout en empruntant des sentiers qui s'apparentent à la sociologie ou à l'anthropologie. Il s'agit de la première œuvre où le quartier est traité comme un sujet à part entière et où l'auteur procède à des tentatives de synthèse du lieu. Malgré les propos pince-sans-rire tenus sur le clergé et la place qu'il occupait dans un quartier ouvrier de la fin des années 1920 jusqu'au début des années 1950 – notamment dans les institutions d'enseignement –, ainsi que la xénophobie qui avait cours dans ces mêmes années, il n'en reste pas moins que le regard est empathique et nuancé. Le texte paru à titre posthume est d'ailleurs plutôt mal reçu<sup>88</sup>, si nous nous en tenons à l'articulet publié par Maurice Lemire dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Nos recherches démontrent toutefois que ce n'est pas le cas : sortant des canons littéraires que sont le roman et la poésie, ce texte, portant en lui une richesse de détails sur la quotidienneté hochelagaise des années 1930 à 1950, a été relégué aux oubliettes. Mentionnons au passage la complexité intertextuelle dont fait preuve cet ouvrage. De plus, les descriptions des paysages et des habitants du

<sup>87</sup> Jean Hamelin, *Les rumeurs d'Hochelaga*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, 209 p.

<sup>88</sup> À l'égard des *Rumeurs*, Maurice Lemire écrit ceci : « On sent, dans ces récits, un désir de renouveler le regard que la littérature jette sur la ville depuis *Bonheur d'occasion*\*. S'il veut s'affranchir du misérabilisme pittoresque, Hamelin ne sait pas trop bien par quoi le remplacer. La modération dont il fait montre est certes à son avantage, mais elle engendre l'ennui. » Nous postulons que l'ennui relève du lecteur seul : plus précisément dans ce cas-ci, il aurait été engendré par un manque de curiosité à l'égard de la structure de l'œuvre.

Voir Maurice Lemire (dir. publ.) *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, éditions FIDES, 1980. En ligne : [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=04734&cv=04&qid=sdx\\_q0](http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=04734&cv=04&qid=sdx_q0) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

quartier sont fortement influencées par les toiles des maîtres hollandais (Franz Hals et Vermeer, entre autres), élément qui, s'il peut paraître anodin, sera l'un des axes autour desquels tournera notre analyse. Ce rapport iconotextuel est particulièrement intéressant en ce qu'il vient alimenter la représentation d'espaces perçus, vécus, par le biais de représentations d'une quotidienneté étrangère à celle d'Hochelaga. Ne passons pas sous silence les nombreuses incursions dans un imaginaire oriental qui, aujourd'hui, peut être de l'ordre du stéréotype. Il n'en reste pas moins que cette composante permettra d'établir des ponts avec des œuvres plus contemporaines. Nous considérons que, esthétiquement, cette œuvre constitue une avant-garde : nous nous ferons un devoir de démontrer que les *Rumeurs* ne sont pas seulement un arrêt sur image d'un quartier montréalais dit « ouvrier » et que ses qualités formelles sont très similaires aux récits de flânerie contemporains.

### 2.1.2 *Homa Sweet Home*

Tandis que Hamelin donne à lire un Hochelaga ouvrier et en phase d'urbanisation, Patrick Lafontaine, avec son recueil de poésie intitulé *Homa Sweet Home*, publié en 2008 aux éditions du Noroît, pose plutôt un regard très intime sur le Hochelaga post-ouvrier ou, pour le dire autrement, qui a entamé une phase de mutation –

*On dit HoMa par commodité – laquelle, je ne sais toujours pas – ou pour lui donner des airs de nouveauté, pour le tendre uniquement vers le futur. Je ne parviens à y voir qu'une interjection à tendance possessive.*

certain diront d'embourgeoisement, bien que nous préférons entretenir avec ce mot une certaine distance. Si quelques traces du passé ouvrier du quartier sont manifestes, il n'y a point de regret dans la voix qui émerge du texte : simplement le constat lucide du temps passé afin de mieux s'ancrer dans le présent. Bien qu'Hochelaga soit le quartier d'enfance de Lafontaine, nous n'en retrouvons aucune mention dans le texte. Le sujet lyrique de Lafontaine cherche à devenir la voix d'Hochelaga et le projet se solde, en apparence, par un constat d'échec. Nous en discuterons plus loin dans le cadre de notre analyse. Au fil des pages, le lecteur découvre un quartier en changement, mais aussi – et

surtout – frappé de misère. Il nous apparaît important de noter que la maison et l'appartement sont des éléments que l'on retrouve dans les recueils *Au lieu de l'abandon / Mes êtres*<sup>89</sup> et *Grève du zèle*<sup>90</sup>, du même auteur. Ces figures emportent avec elles des traces du quartier dont nous nous servons et informent le lecteur quant à sa façon d'appréhender la manière qu'a le poète de concevoir l'habiter du quartier. Fait à noter : il s'agit de la seule œuvre du corpus qui soit accompagnée de photographies. Ces dernières ne servent pas d'illustrations aux textes, mais se présentent à la manière d'impressions fugitives. Elles permettent d'ouvrir le texte à des avenues interprétatives que nous emprunterons. Cet aspect iconotextuel permettra d'établir des rapports avec les *Rumeurs* de Jean Hamelin.

### 2.1.3 *Le pas gagné*

La troisième œuvre sélectionnée est *Le pas gagné*<sup>91</sup> de Marcel Labine, parue en 2005, et pour laquelle le poète a reçu le Grand prix Quebecor du Festival international de poésie. Traversée par les imaginaires de la ville et du labyrinthe,

*Dimanche matin, Caisse Pop. Je retire vingt dollars pour profiter d'un double allongé et d'un croissant de blé entier sur levain avec la Darling et Mademoiselle – qui elle sieste grassement. À côté de moi, une prostituée, la jambe droite qui joue de la machine à coudre, dépose le butin de sa nuit de travail.*

cette œuvre a la particularité de mettre en scène le quartier d'enfance du poète, à savoir Hochelaga et ses lisières, qui forment un creux dans la ville. Il en est d'ailleurs question comme du lieu où a émergé la langue du poète et, plus important pour nous, il s'agit d'une forme (le creux, le trou) qui traverse une bonne partie de l'œuvre labinienne. Ainsi, ce recueil sera lu à l'aune des recueils *Papiers d'épidémie*<sup>92</sup>, *Territoires fétiches*<sup>93</sup> et *Le*

<sup>89</sup> Patrick Lafontaine, *Au lieu de l'abandon / Mes êtres*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, non paginé [163 p.].

<sup>90</sup> Patrick Lafontaine, *Grève du zèle*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 75 p.

<sup>91</sup> Marcel Labine, *Le pas gagné*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, 173 p.

<sup>92</sup> Marcel Labine, *Papiers d'épidémie*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, 104 p.

<sup>93</sup> Marcel Labine, *Territoires fétiches*, Montréal, Les Herbes rouges, 1990, 104 p.



*Tombeau où nous courons*<sup>94</sup> où Labine visite de nouveau les territoires de l'enfance, de l'adolescence et de l'écriture dans un monde qui court à sa perte.

## 2.2 Quelques remarques avant de poursuivre la marche

Nous nous trouvons donc dans une situation assez particulière : les trois ouvrages sur lesquels nous concentrerons nos analyses proviennent d'auteurs dont Hochelaga est le quartier d'enfance – ce qui, nous le verrons, ne constitue pas nécessairement un problème, au contraire. Nous désirons effectuer une certaine mise en garde, car qui dit enfance sous-entend dans bien des cas une forme de nostalgie ou, dans le pire des cas, le regret d'un paradis maintenant perdu. Or, il n'en est rien. Si une nostalgie (toute présumée) a pu être l'un des facteurs menant à l'écriture de ces œuvres, force est de noter que les textes, eux, n'en portent pas la marque. Plutôt, nous y sentons une volonté des auteurs d'être pleinement présents aux lieux par le biais d'une pratique d'écriture – et se présentent comme des cas singuliers les uns par rapport aux autres. Nous disons pleinement *présents*, mais dans le cas de Hamelin, il s'agit de retrouver un lieu quitté depuis longtemps par le seul truchement de la mémoire; chez Lafontaine, on assiste à un effacement du sujet biographique du poète au profit des environs et des soubresauts d'un passé, collectif, qui se manifeste dans la recherche de cette voix du quartier; chez Labine, il s'agit de retourner déambuler sur les lieux de la jeunesse, sans nostalgie aucune, pour faire le constat de *ce qui reste*. Plus encore, dans le cas de Labine, nous assistons à un cas limite, car le quartier d'enfance est intrinsèquement lié à un motif récurrent de son œuvre. Il s'agit, dans ce cas, non seulement de savoir comment le quartier se manifeste dans le texte lorsqu'il est identifiable, mais aussi de voir comment les réseaux intratextuels et intertextuels refaçonnent l'espace hochelagais.

Nous avons privilégié les œuvres où le rapport entre le sujet et les lieux qu'il habite est le motif principal, où le quartier n'est pas relégué au seul titre de décor. Les romans s'en trouvent évacués des analyses de corpus. Si nombre d'entre eux sont intéressants,

---

<sup>94</sup> Marcel Labine, *Le Tombeau où nous courons*, Montréal, Les Herbes rouges, 2012, 167 p.



Hochelaga joue, en règle générale, le seul rôle d'ancien quartier ouvrier, maintenant aux prises avec le chômage, quand ce n'est pas avec la misère, la pauvreté et la violence. Les passages susceptibles d'intéresser notre démarche et d'informer notre regard sur le quartier sont des descriptions qui rendent compte de la relation au quartier. Certains de ces passages seront évoqués, mais comme le lecteur le découvrira, ils se trouvent en parfait accord avec des textes qui ne se revendiquent pas d'emblée de la fiction. De plus, en vue rendre tangible l'épaisseur constitutive du quartier, de son feuilleté, il nous est apparu essentiel que le point de vue sur Hochelaga soit marqué du passage du temps. Plus encore, dans les œuvres retenues, Hochelaga devient une interface permettant de déployer un rapport complexe au monde habité. Nous nous donnerons bien sûr la liberté de quelques incartades vers le corpus périphérique, notamment lorsqu'il est question des frontières du quartier qui ont toujours une teneur symbolique similaire, peu importe le genre littéraire. Chez nos trois auteurs, nous sommes persuadés de retrouver les figures constitutives de l'imaginaire du quartier dans la littérature : en restreignant le corpus, nous désirons surtout éviter les redondances.

La sélection de ces textes pose des balises nettes quant aux frontières du quartier et sont en accord avec notre territoire de déambulation. Au nord et au sud, nous trouvons respectivement la rue

*dans la rue personne n'entend  
une croix de fer tomber  
sur l'asphalte en rogne*

Sherbrooke et le fleuve; à l'est et à l'ouest, le boulevard Pie-IX et la rue Moreau<sup>95</sup>. Il ne s'agit pas des frontières officielles du quartier d'autant plus que ces frontières oscillent en fonction des habitudes des individus qui le fréquentent : nous décelons cependant une certaine unité d'atmosphère. C'est le berceau d'une intensité d'être-au-monde : c'est aussi à l'intérieur de ces frontières que nous marchons, que nous arrivons, par quelques pistes entre les chemins de la routine et des obligations, à détacher des moments sensibles de la chair du quotidien, elle qui tend à émousser nos sens. Bien qu'un quartier ne puisse être coupé du reste du territoire urbain montréalais, cette délimitation donne un indice

<sup>95</sup> Par rapport à la frontière, Régis Debray écrit : « Le pourtour amputé, certes, mais pour mieux incruster, et ce qu'un moi (ou un nous) perd en superficie, il le gagne en durée. » Voir Régis Debray, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2010, p. 36.

quant aux points d'entrée et de sortie du quartier, à ses embranchements avec le reste du territoire montréalais.

### 2.3 Corpus périphérique

Avant que nous n'opérions un survol des œuvres qui entretiennent un rapport avec le quartier Hochelaga, rappelons succinctement quelques dates et éléments de sa configuration géographique et sociale qui permettront de mieux situer le corpus.

C'est en 1867 que la paroisse de la Nativité-de-la-Sainte-Vierge est fondée : elle s'étend des rues d'Iberville, à l'ouest, jusqu'à la rue Vimont, à l'est. La municipalité d'Hochelaga est, quant à elle, constituée

*devant l'autel des désinvestis  
point de triage  
que la cendre des wagons*

en 1873 et recouvre ce territoire, bien que la frontière ouest ait été déplacée en 1876 avec l'implantation de la première ligne de chemin de fer du quartier. Le développement industriel rapide de la municipalité – qui la pousse à construire de nouvelles infrastructures sanitaires – impose son annexion à la ville de Montréal au courant de l'année 1883. La ville de Maisonneuve est créée au même moment par un regroupement d'investisseurs pour qui l'annexion ne signifie pas l'amélioration des services. Pour des raisons similaires celles Hochelaga, la ville de Maisonneuve est annexée à Montréal en 1918<sup>96</sup>. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la construction de la voie ferrée à l'est de la rue Vimont devient alors la frontière orientale.

*rue Sainte-Catherine  
des voix creuses  
comme des ventres  
prennent le tramway*

Ainsi, un nom associé à une disparition a-t-il été assigné à un village en banlieue de Montréal, puis à une ville devenue quartier, à un espace de plus en plus circonscrit par le développement industriel. À cette première disparition s'en ajoute une seconde qui implique la destruction d'environ 1 200 logements pour le développement de l'autoroute

<sup>96</sup> Voir Paul-André Linteau, *Maisonneuve : ou comment des promoteurs fabriquent une ville, 1883-1918*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », 1981, 282 p.

Notre-Dame (toujours à l'état de projet aujourd'hui)<sup>97</sup>. Il faut aussi se reporter à l'exode progressif du quartier qui a lieu, entre 1956 et 1991, qui a vu près de la moitié de sa population le quitter pour cause de fermetures ou de relocalisations d'usines<sup>98</sup>.

Ce n'est qu'en 1951 qu'est publiée la première œuvre dont les prémisses prennent racine dans le quartier : il faudrait plutôt dire un « événement hochelagais », puisque ce roman dont la trame est étroitement liée à la crise économique ne se déroule que peu ou pas dans le quartier. Dans *Au milieu, la montagne*<sup>99</sup> de Roger Viau, un des fils de la famille Malo trouve la mort dans l'incendie du Laurier Palace, cinéma tristement célèbre, survenu le 9 janvier 1927. L'incendie accentue la misère palpable dans ce milieu ouvrier qui voit déjà poindre, à l'horizon, la crise économique. Rapidement, l'accumulation des loyers impayés les pousse à déménager dans les environs de la rue Panet, bien plus à l'ouest.

*des cheminées entaillent  
le ciel      une bobine de film brûle  
derrière les spectateurs*

L'essentiel du récit est articulé sur la relation amoureuse qui lie l'aînée de la famille et un bourgeois d'Outremont, sur la richesse et la pauvreté, traditionnellement associées à l'ouest et à l'est de la ville. C'est sans grande surprise que cette relation se solde par un échec; Gilbert Sergent, l'amant, opte pour un mariage de raison.

Il faut attendre 1968, avec *Il n'y a plus d'Indiens à Hochelaga*<sup>100</sup>, recueil de poésie hétéroclite, tendant vers la chanson, le dialogue amoureux et la collection d'anecdotes, pour qu'une tentative de synthèse du quartier soit tentée. Pierre Petel, dans le poème éponyme du recueil, accuse les changements qu'a subi le quartier, à savoir la fin, en cours, de la vie ouvrière telle qu'elle a été vécue des années plus tôt. Sur quelques pages,

<sup>97</sup> Voir Luc, Noppen, *Du chemin du Roy à la rue Notre-Dame*, Québec, Ministère des Transports, 2001, 175 p.

<sup>98</sup> Entre 1956 et 1991, en effet, la population chute de 83 503 à 44 943 habitants pour le quartier Hochelaga-Maisonneuve. La revitalisation du quartier, de façon plus marquée depuis le début des années 2000, accuse une légère augmentation de la population. Cette information était autrefois disponible sur le site *Milieus défavorisés* dont le responsable était Robert Cadotte (UQAM). Le site est désormais hors ligne : [http://www.milieusdefavorises.org/hm/serie\\_A/1.html](http://www.milieusdefavorises.org/hm/serie_A/1.html) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>99</sup> Roger Viau, *Au milieu, la montagne*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Roman », 1987 [1951], 305 p.

<sup>100</sup> Pierre Petel, *Il n'y a plus d'Indiens à Hochelaga*, Montréal, Ferron éditeur, 1968, 60 p.

il porte un regard tendre sur un territoire d'enfance tout en tenant des propos sévères sur le clergé.

En 1977, dans la foulée des spéculations immobilières résultant de l'action combinée de la venue des Jeux olympiques de Montréal et du projet de l'autoroute Notre-Dame, le Théâtre de la Marmaille a produit une pièce collective, *La vie à trois étages*<sup>101</sup>, avec le concours de la population locale, alors précarisée par le chômage et victime d'évictions en chaîne. Il s'agissait pour la Marmaille d'ouvrir un espace de discussion et de donner à la population les moyens de se défendre contre les pratiques d'investisseurs douteux. Le texte sera publié trois ans plus tard chez VLB éditeur. En 1978, les *Morceaux du Grand Montréal*, dirigés par Robert Guy Scully, sont publiées aux Éditions du Noroît. Vingt-six textes, courts récits, nouvelles et poésies, portent sur différents aspects de Montréal (son histoire, ses quartiers, ses rues et ruelles, sa géographie). Scully, qui a lui-même grandi dans le quartier Hochelaga, propose un texte introductif intitulé « Montréal ville magique<sup>102</sup> », daté de 1973, dont une bonne part témoigne de son expérience d'Hochelaga. Il s'attarde notamment sur le paysage de la ruelle Béliveau, mais aussi sur l'importance que revêt la rue Ontario pour la vie du quartier.

Les années 1980 et 1990 sont quant à elles à l'image du vide auquel a laissé place le quartier : désindustrialisation et, éventuellement, la guerre des motards criminalisés, au cours des années 1990, sont à placer au rang des responsables. Deux romans, soit *Le porphyre de la rue Dézéry*<sup>103</sup> de Colette Tougas, publié en 1984, et *Le Manteau de la femme de l'est*<sup>104</sup> de Danielle Roger, publié en 1997, se déroulent – en partie – dans le quartier. Dans le premier cas, il s'agit du récit d'un inceste. L'intrigue du roman est campée principalement à la campagne et la présence passagère de la narratrice dans un quartier de l'est de Montréal est anecdotique en regard de la perspective qui nous anime. Pour ce qui est du roman de Roger, Hochelaga est le lieu à rejoindre et à traverser pour

<sup>101</sup> Théâtre de la Marmaille [création collective], *La vie à trois étages*, Montréal, VLB éditeur, 1980, 147 p.

<sup>102</sup> Robert Guy Scully (dir. publ.), « Montréal ville magique » in *Morceaux du Grand Montréal*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1978, p. 10-14.

<sup>103</sup> Colette Tougas, *Le porphyre de la rue Dézéry*, Montréal, Éditions La Pleine lune, 1984, 89 p.

<sup>104</sup> Danielle Roger, *Le manteau de la femme de l'est*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, 98 p.

retrouver sa dignité après une rupture qui a laissé la narratrice sans ressource. L'essentiel du récit se déroule cependant dans le secteur Centre-Sud, dans un immeuble d'appartements (où se retrouvent solitaires et naufragés du cœur) ainsi que dans un café nommé *Les Misérables*.

Après que le quartier ait été secoué, dans les années 1990, par la guerre des motards opposant les Hells Angels et les Rock Machine, les années 2000 sont à considérer comme un moment charnière. L'arrivée de nouveaux commerces, de nouveaux développements immobiliers – au grand dam de certains –, des tentatives de revitalisation du secteur notamment par le tourisme patrimonial (principalement du côté du quartier Maisonneuve, par la force des choses), une nouvelle dénomination, HoMa, créée de toutes pièces par les promoteurs et les publicitaires, et déjà tombée en désuétude, a remis Hochelaga sur la carte mentale des Montréalais, mais aussi des créateurs. Le lent changement de cet ancien quartier ouvrier vers une population de plus en plus constituée de jeunes familles, de professionnels et d'étudiants, accélère le processus de disparition des repères du passé. La quantité d'œuvres et la fréquence de leur publication témoignent à nos yeux d'une nécessité de dire le quartier. Soulignons au passage le succès critique du film *Hochelaga*<sup>105</sup>, de Michel Jetté, qui plongeait le spectateur dans l'univers des motards criminalisés. En 2002, les éditions Trait d'union publient le témoignage de Josée-Anne Desrochers<sup>106</sup>, la mère du jeune Daniel qui a été victime, en 1995, de l'explosion d'une voiture piégée devant l'école Saint-Nom-de-Jésus, située au coin de la rue Adam et du boulevard Pie-IX. Cet événement avait soulevé l'indignation des habitants du quartier et de la province puis mené à la formation de l'escouade Carcajou. Au cours de la même

*une caisse de douze  
éventrée sur les traverses  
n'ajoute rien aux gueules de bois*

période, dans la sphère littéraire, paraît en 2002, chez Lux éditeur, le roman *20 h 17 rue Darling* de Bernard Émond où l'on raconte les aléas de Gérard Langlois, ex-journaliste aux faits divers du *Journal de Montréal* et dont l'immeuble d'habitation a été la proie des flammes. Faisant partie des survivants, il part en quête d'indices, dans le

<sup>105</sup> Jetté, Michel, *Hochelaga*, coul., son, DVD, Baliverna Films/Films Lion's Gate, 127 min., 2000.

<sup>106</sup> Josée-Anne Desrochers, 2002, *Mon enfant contre une bombe*, Montréal, Trait d'union, 158 p.

quartier et plus largement dans la ville, qui seraient susceptibles de lui faire comprendre pourquoi il est toujours vivant. Il ne trouve pas sa réponse, mais bricolera le récit des derniers moments de ses voisins. L'année suivante, *20 h 17 rue Darling* rassemble Luc Picard et Guylaine Tremblay au grand écran.

En poursuivant selon l'ordre chronologique, Pauline Gill, historienne de formation et écrivaine, publie en 2003 le quatrième et dernier tome du cycle de *La cordonnrière*<sup>107</sup>, à savoir Marie Victoire Du Sault. Elle relate dans ce livre le succès des fils de cette dernière, Marius et Oscar Dufresne, héritiers de sa fortune et principaux architectes de la cité de Maisonneuve, créée lors de l'annexion d'Hochelaga à la ville de Montréal. L'essentiel de ce récit, très documenté et persillé d'intrigues amoureuses, se déroule dans Maisonneuve et n'entretient, pour ainsi dire, que très peu de liens avec Hochelaga.

Comme nous le verrons au fil des chapitres suivants, la frontière occidentale d'Hochelaga est très bien définie et participe de presque chacune des œuvres au corpus; l'évocation de la frontière orientale, quant à elle, est très brève quand elle n'est pas simplement passée sous silence. Dans cette même

*Rue Ontario, les passants s'arrêtent à intervalles réguliers pour déposer dans les bacs à fleurs de la terrasse leurs paquets trop lourds, souffler une minute ou deux. Ils farfouillent dans leur sac à main en forme de boule huit, s'allument deux clopes – au cas –, donnent un coup de fil à un chum dit sans dessein. On demande son chemin à un chien couché sur un carré d'arbre. C'est par où, Val-d'Or?*

veine des romans à succès dont l'intrigue prend racine, du moins au tout début, dans un quartier voisin d'Hochelaga (le secteur Centre-Sud), soulignons aussi la série *Charles le téméraire*<sup>108</sup>, signée par Yves Beauchemin, qui relève du roman d'apprentissage et dont les traits principaux rappellent *Le Matou* : Charles est un enfant de parents négligents et doit se démener pour arriver à s'en sortir. L'est montréalais sert ici de décor à des personnages qui sont à ranger dans deux catégories : bons et méchants. De nouveau,

<sup>107</sup> Pauline Gill, *Les fils de la cordonnrière*, Montréal, VLB éditeur, 608 p.

<sup>108</sup> Yves Beauchemin, *Charles le téméraire, t. 1 : Un temps de chien*, Montréal, Éditions Fides, 2006 [2004], 688 p.; Yves Beauchemin, *Charles le téméraire, t. 2 : Un saut dans le vide*, Montréal, Éditions Fides, 2005, 416 p.; Yves Beauchemin, *Charles le téméraire, t. 3 : Parti pour la gloire*, Montréal, Éditions Fides, 2006, 424 p.

l'espace du roman sert l'intrigue et joue le rôle d'un contenu socioéconomique facilement assimilable par le lecteur.

En 2006, le poète Stéphane D'Amour fait paraître *L'île*<sup>109</sup>. Il propose au lecteur une déambulation sur le territoire montréalais et effectue un détour dans Hochelaga. En dehors de la misère évoquée du quartier, ce qu'il y a à en tirer reste plutôt mince. L'année suivante, le poète Gabriel Landry publie *L'œil au calendrier*<sup>110</sup>, une œuvre formellement exigeante composée de 196 textes poétiques (réunissant au total 364 strophes, pour l'exercice). L'œuvre de Landry s'inscrit dans la droite ligne d'une démarche de déambulateur dans son territoire d'adoption. En regard de cet aspect, *L'œil au calendrier* aurait pu figurer au corpus central de notre thèse. Nous voulions toutefois nous assurer que les œuvres du corpus central reposent sur une expérience commune sans pour autant miner la diversité des regards portés sur le lieu.

*Au dépanneur, le temps de glisser un billet de dix dollars dans la main du commis, on peut ressentir quelque chose comme une fêlure. Derrière le comptoir : un écran annonçant les sandwiches du jours et un autre annonçant les spéciaux de la semaine, du fil de fer et du fil à pêche, des tire-bouchons et des casse-noisettes, des cartes d'appel et des couteaux de précision, des allumettes et des cure-pipes, des pétards et des Duracell AA et D, du vernis à ongles et des diachylons, des tampons hygiéniques et du duct tape, des miroirs de poche et des condoms Trop-de-gens, des murmures et du désir pas cher la livre...*

En 2008, autre détour par le cinéma avec le film *Truffe*<sup>111</sup> du réalisateur Kim Nguyen, mettant en vedette Céline Bonnier, Roy Dupuis et Pierre Lebeau. Dans cet univers à l'esthétique de films de série B, des prospecteurs ont trouvé dans le sol d'Hochelaga des truffes en quantité : après la ruée vers l'or, cependant, le quartier est durement frappé par le manque de truffe. Une crise économique s'ensuit. L'intrigue prend une drôle de tournure alors que Dupuis, jouant le rôle d'un mineur-renifleur hors pair, sera fait prisonnier par des extraterrestres; Bonnier, tenancière de *diner*, viendra à la rescousse de son mari. La même année, du côté littéraire, l'artiste et écrivain Marc-

<sup>109</sup> Stéphane D'Amour, *L'île*, Montréal, Les Herbes rouges, 2006, 105 p.

<sup>110</sup> Gabriel Landry, *L'œil au calendrier*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 240 p.

<sup>111</sup> Kim Nguyen (réal.), *Truffe*, noir et blanc, DVD, 78 min, Montréal, Séville Pictures, 2008.



Antoine K. Phaneuf fait paraître *Téléthons de la Grande Surface (inventaire catégorique)*<sup>112</sup> dont le sous-titre est *Listes, poésie, name dropping*. Le classement souvent farfelu opéré par la forme de la liste fait la part belle aux rapprochements inusités. Le lecteur retrouvera d'ailleurs des traces d'Hochelaga-Maisonneuve dans la liste intitulée « Voisinage<sup>113</sup> » où sont énumérés des lieux et des personnes de la connaissance de Phaneuf.

En 2010 paraît *Hochelaga, mon amour*<sup>114</sup> de Michel Legault; nous noterons au passage que le texte peine à supporter l'intertexte durassien vers lequel il aiguille le lecteur : *Hiroshima, mon amour*. Il s'agit de l'histoire plutôt banale de Max qui, retournant vivre dans son quartier d'enfance, y tombe amoureux. Les rencontres avec des personnages colorés se succèdent, mais pour l'essentiel, nous nous trouvons plongés dans l'Hochelaga appelé « HoMa » : un quartier où l'on est de moins en moins locataire et de plus en plus propriétaire, où l'avenir apparaît prometteur, où l'entraide est un passage obligé. Le lieu commun du quartier difficile généralement attribué à Hochelaga est ici bien loin, et ce décalage mérite d'être souligné. Il n'en demeure pas moins que la qualité littéraire du texte est discutable, et le quartier est relégué au rôle de décor. Il n'en va pas de même chez Anaïs Barbeau-Lavalette avec *Je voudrais qu'on m'efface*<sup>115</sup>, paru la même année. Par contre, le propos du texte n'est pas toujours bien servi par une l'insistance du langage oral. Ce roman n'ajoute rien de nouveau à ce que Barbeau-Lavalette avait réussi à faire – avec brio –

*Étendus sur l'herbe laquée de soleil du parc Lalancette, deux corps se rencontrent du bout des lèvres.*

pour le film *Le Ring*<sup>116</sup>, sorti en salle trois ans plus tôt. Le lecteur se retrouve donc en terrain connu et suit, dans le roman, le destin de trois enfants coincés dans la misère profonde : père en chômage pour l'un, mère narco-prostituée ou alcoolique pour les deux autres; tous les trois se retrouvent dans une classe spéciale à leur école. Bref, tout y est

<sup>112</sup> Marc-Antoine K. Phaneuf, *Téléthons de la Grande Surface (inventaire catégorique)*. *Listes, poésie, name dropping*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », n° 31, 2008, 200 p.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>114</sup> Michel Legault, *Hochelaga, mon amour*, Laval, Guy Saint-Jean éditeur, 2010, 153 p.

<sup>115</sup> Anaïs Barbeau-Lavalette, *Je voudrais qu'on m'efface*, Montréal, Hurtubise, 2010, 174 p.

<sup>116</sup> Anaïs Barbeau-Lavalette (réal.), *Le Ring*, Cristal Films, Montréal, DVD, 2007, 87 min., son, couleur.



dysfonctionnel, jusqu'à la géographie du quartier dans certains passages! L'importance de la rue Ontario y est grande, et il vaudra la peine de s'attarder au rôle qu'occupe cette rue principale pour ce texte – lieu de passage, de rédemption, d'échouage –, mais aussi à sa représentation à travers tout le corpus. Nous faisons d'ailleurs l'hypothèse que la stratification du regard littéraire sur cette artère permet d'obtenir une synthèse de l'imaginaire du quartier Hochelaga : non seulement assure-t-elle une présence stable dans le temps, mais elle agit comme frontière et seuil, portes d'entrée et de sortie de cette portion de l'est montréalais.

Œuvre parue en 2010, le roman *Arabesques*<sup>117</sup> de Pierre Samson propose de suivre, sur le mode d'une enfilade de digressions, les démêlées des habitants d'un quadrilatère compris entre les rues Notre-Dame, Davidson, Cuvillier et Sainte-Catherine. L'arrivée d'un inconnu, qui pourrait être l'héritier d'un appartement du « Complexe », un enchevêtrement d'habitations bâties par un vendeur de tapis – le Grand Mansour – dans les suites du grand incendie de Montréal, introduit le lecteur à une histoire de spéculation immobilière et de magouilles politiques qui mèneront à l'éviction des locataires. Nous nous trouvons au cœur des années 1970, mais les intrigues débouchent sur des récits enchâssés ou secondaires. En passant entre autres par le Brésil et par la ville de Toronto et bourlinguant entre les avant-guerres et les après-guerres, le lecteur est pris dans une série de digressions qui sont à l'image d'une parole vive. L'essentiel du roman tourne autour des habitations du Complexe. Celles-ci sont disposées autour du Divin escalier qui possède une forme bicornue et sur lequel sont gravées les histoires de tout ceux qui y ont résidé. Pour plusieurs personnages, ce lieu ressemble à une prison : dès qu'ils mettent le pied sur le trottoir, les déplacements deviennent plus difficiles; la ville, hors des murs, est anxiogène. Deux de ces personnages se disent porteurs de la mémoire des lieux. Celle-ci est partagée par chacun des habitants, et c'est d'autant plus vrai que, pour le lecteur, ils sont représentés comme des étrangers en plein cœur d'un quartier ouvrier de Montréal – quartier qui tombe en pièces.

---

<sup>117</sup> Pierre Samson, *Arabesques*, Montréal, Les Herbes rouges, 2010, 510 p.

Au-delà de 2010, les œuvres continuent d'affluer. Nous pensons notamment aux livres suivants : *Volière*<sup>118</sup>, un recueil de poésie de Frédéric Dumont, qui consiste en une suite de moments glanés dans la ville, notamment aux abords du boulevard Pie-IX; *Au détour de l'habitude*<sup>119</sup>, recueil de fragments proposant des déambulations dans Hochelaga et autour, d'un certain Bordeleau; *L'œil de la nuit*<sup>120</sup>, un roman de Danielle Trussart où trois femmes souffrant de troubles psychologiques essaient de cohabiter, tant bien que mal, dans un logement au coin des rues Ontario et Davidson; un numéro de la revue *Main blanche* (Département d'études littéraires, UQAM) portant sur le thème « Hochelaga<sup>121</sup> » dont nous avons eu le plaisir de rédiger la préface; *Les morb(y)des*<sup>122</sup>, une pièce de théâtre écrite par Sébastien David se déroulant dans l'est montréalais (près de l'usine de levures Lallemand) et proposant une réflexion sur l'acceptation de son corps (atypique) sur fond de meurtres étranges commis dans le quartier; *Vigilante Season*<sup>123</sup>, un roman policier de Peter Kirby faisant la part belle à la corruption des organismes communautaires par les Hells Angels; la nouvelle « Une sortie à Hochelaga<sup>124</sup> », contenue dans le recueil *Petit feu* d'André Marois et centrée sur un barman hochelagais qui se révèle être un mort-vivant; un court texte de l'historien et journaliste Jean-François Nadeau, « Hochelaga », où il critique les politiques publiques insuffisantes pour sortir certains individus de la misère économique et culturelle, que

*Certains matins, un gamin est assis en tailleur sur la galerie d'à côté. Il trace des formes irrégulières dans sa main gauche tandis que sa mère efface les dix, douze, vingt lignes qui tissent sa grille de jeu sur la fenêtre.*

<sup>118</sup> Frédéric Dumont, *Volière*, Montréal, Éditions de l'Écrou, 2012, 71 p.

<sup>119</sup> Benoit Bordeleau, *Au détour de l'habitude*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, coll. « Éclats », n° 2, 2012, 116 p.

<sup>120</sup> Danielle Trussart, *L'œil de la nuit*, Montréal, XYZ éditeur, 2013, 276 p.

<sup>121</sup> Roussel, Stéphanie, Kim Renaud Venne, Marie-Pier Sansregret et Patrick Deschamps (dir. publ.), revue *Main blanche*, vol. 18, n° 2, thème « Hochelaga », préf. de Benoit Bordeleau, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2013 (printemps), 57 p.

<sup>122</sup> Sébastien David, *Les morb(y)des*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 2013, 125 p.

<sup>123</sup> Peter Kirby, *Vigilante Season. A Luc Vanier novel*, Linda Leith Publishing, Westmount, 2013, 264 p.

<sup>124</sup> André Marois, « Une sortie à Hochelaga » in *Petit feu : Nouvelles noires*, Montréal, La Courte échelle, 2011, p. 19-24.

nous trouvons dans son recueil *Un peu de sang avant la guerre*<sup>125</sup>. Soulignons aussi les trois tomes de *L'Épicerie Sansoucy*<sup>126</sup>, de Richard Gougeon, parus en 2014 et en 2015, qui relatent les aléas de la vie d'un épicier et de sa famille dans le quartier

*Je me souviens avoir cessé de marcher devant la vitrine d'une librairie sur le point d'ouvrir avec, en bouche, ma parlure : « Jusqu'où ça va, Hochelaga? »*

Maisonnette. Finalement, et surtout à partir du début des années 2000, la chanson populaire québécoise recèle de nombreux textes relatifs à la rue Ontario, considérée comme la rue principale d'Hochelaga, qui rendent possible un condensé de point de vues – relevant du lieu commun, à bien des égards – sur le quartier. Nous consacrerons un chapitre de notre thèse à cette artère, en espérant pouvoir démontrer que les représentations de cette rue présentent une forte corrélation figurale avec celles du quartier.

Mentionnons rapidement l'espace du Web. Plusieurs sites ou blogues, depuis quelques années, touchent de près ou de loin au quartier – dans certains cas, sous le couvert d'avatars, des blogueurs usent d'un ton ambigu, ce qui résulte en un colportage de clichés sur la misère, signe que l'écriture a failli; d'autres sont maintenant inaccessibles au public. Étant donné l'aspect friable de ce contenu, nous préférons ne pas l'aborder de front. Dans un autre ordre d'idées, l'atelier géopoétique *Hochelaga imaginaire*<sup>127</sup> – dont nous assurons la co-

*– Jusqu'où ça va?  
– Ça ne va nulle part et partout en même temps.*

animation – met en lumière de nouvelles productions à caractère géopoétique de façon fréquente, et le traitement exhaustif de ces productions ne pourra être fait. Les articles où éléments qui offrent une réflexion sur l'habiter pourront être employés lorsque considérés

<sup>125</sup> Jean-François Nadeau, « Hochelaga » in *Un peu de sang avant la guerre*, Montréal, Lux éditeur, 2013, p. 102-108.

<sup>126</sup> Richard Gougeon, *L'épicerie Sansoucy, t. 1 : Le p'tit bonheur*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2014, 408 p.; Richard Gougeon, *L'épicerie Sansoucy, t. 2 : Les châteaux de cartes*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2015, 400 p.; Richard Gougeon, *L'épicerie Sansoucy, t. 3 : La maison des soupirs*, Marieville, Les Éditeurs réunis, 2015, 408 p.

<sup>127</sup> Collectif, *Hochelaga imaginaire*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, 2014. En ligne : <http://www.hochelagaimaginaire.ca/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

pertinents en regard des analyses de corpus, mais le recul nécessaire face aux productions littéraires de cette activité (toujours en cours en date de l'automne 2015) ne sera pas suffisant pour qu'elles soient traitées comme il se doit.



Figure 9. « Un cerf dans une grande maison » (B. Bordeleau, septembre 2013)

*avenue d'Orléans j'aurais pu  
ne pas le voir*

*cet homme aurait pu être  
mon père mon grand-père  
le mien le vôtre c'est pareil  
étendu dans la brisure des feuilles  
les jambes sous une Cavalier  
quatre-vingt-dix-sept  
grise la gueule  
fendue sur la chaîne  
de trottoir*

*je revois ses lèvres pense à Montag  
à toutes ces masses de papier qui se consomment*

*ça va j'ai rien j'ai bu  
mon chèque appelle pas  
les secours*

*un vingt-quatre octobre*

*en plein midi  
on tient par le manteau  
la transparence du buveur  
de temps*

*il ne va pas  
loin sur Ontario*

*lâche-moi*

*deux cents pas deux kilomètres  
c'est égal  
quand la terre tourne  
à la vitesse de la tête*

*j'aurais pu ne pas le voir  
mon père*



Figure 10. Décalque (B. Bordeleau, février 2014)

*hier encore le vieillard disait*

*pas besoin de ramer  
suffit de boire à la bouteille  
et déboire pour faire un petit  
petit bateau*

*reprendre le décompte  
des jours et des bouchons à la dérive  
jetons parfaits pour une partie de poker  
jouée sur une table de fortune*

*sur Ontario  
une vieille serre dans ses bras  
un détour me regarde*

*ce sera drôle tu verras*

*elle déplace le panneau  
d'un quart de tour  
et s'en va l'air de dire*

*tu perdras ton prochain  
comme toi-même*

*jusqu'ici  
je n'avais jamais envisagé le labyrinthe  
comme machine de deuil  
et d'amour*





Figure 11. Galerie de ruelle (B. Bordeleau, février 2014)

*rue des églises  
des voix fusent s'éloignent*

*sur la plaque d'un trou d'homme  
à travers un sac de plastique  
on voit un paquet de cigarettes  
un briquet deux strings propres*

*baluchon de jours maigres  
pense-t-on*

*au-dessus des rails  
tu observes les phares  
connus par cœur*

*Stade Nativité château d'eau  
âcreté des levures  
qui rejoignent le bruit blanc  
du carnet oublié dans la poche de  
ta veste*

*tu trouves une botte de foin dans  
la ruelle  
une bale carrée  
prononcée comme une fuite à  
l'anglaise*

*un train de marchandise  
passe le viaduc  
tu le sens  
dans les rotules dans les paumes*

*la nuit à genoux  
sur l'asphalte  
tu trembles et cherches  
le bon aiguillage*



Figure 12. Les commères du village (B. Bordeleau, février 2014)

*derrière un scrigne de ruelle  
tu devines le crachin du café sur la langue  
la piqure du goudron sur l'émail*

*au matin tu glanes du silence  
pour tout le monde mais*

*la nuit parfois  
le territoire te fait marcher  
te donne le droit de partir*

*alors pose la tête sur l'oreiller du 3848  
écoute le grouillement  
derrière la brique  
et les fenêtres barricadées*

*laisse-toi prendre par la rumeur des bêtes  
le remugle qui rampe  
et les chuchotements de l'usurier*

*tu dis*

*je traverse la rue  
je pense*

*tu enjambes le continent*



Figure 13. Envisager le rivage (B. Bordeleau, juillet 2014)

### CHAPITRE III

#### L'IMAGE DANS LE TAPIS

*Des fenêtres de derrière notre appartement, on pourrait jouir d'une vue magnifique sur le gravier des cours et sur la splendeur multiforme des jardins si seulement il n'y avait pas ce garage qui nous bouche la vue.*

Paul Nizon, *Dans la maison les histoires se défont*<sup>128</sup>

*And then you know exactly where you are : the street is narrow; you know where it ends.*

Marilyn Hacker, « Nulle part » dans *La rue Palimpseste*<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Paul Nizon, *Dans la maison les histoires se défont*, trad. de l'allemand par Jean-Louis de Rambures, Paris, Actes Sud, 1992 [1971], p. 99.

<sup>129</sup> Marilyn Hacker, « Nulle part » in *La rue palimpseste*, trad. de l'anglais (États-Unis) et présenté par Claire Malroux, Paris, Éditions de La Différence, coll. « Le fleuve et l'écho », 2004, p. 136.

### 3.1 Les rumeurs sont faites pour se répandre

Avant de nous faufiler entre *Les rumeurs d'Hochelaga*<sup>130</sup>, nous devons d'abord et avant tout constater la confusion générique de cet ouvrage et les circonstances floues qui entourent sa publication. Comme flâneur, la lecture que nous faisons de cette œuvre a immédiatement été une lecture s'accordant à des œuvres fragmentaires contemporaines demandant un grand apport du lecteur : un travail de tissage de tous les instants. Loin de nous l'intention d'entamer les sentiers de l'édition critique dans le cadre de cette thèse, mais la remise en contexte de cette œuvre, dont nous ne parlons pratiquement plus aujourd'hui, nous permettra de justifier notre intuition de départ ainsi que notre approche. Il nous a été impossible de confirmer auprès des éditions Hurtubise HMH si la version définitive du texte a été établie par l'auteur ou bien par l'éditeur de l'époque, Claude Hurtubise. Aucune trace du processus d'édition de l'ouvrage n'a d'ailleurs pu être retrouvée du côté de l'éditeur. Toutefois, des recherches dans le fonds Jean Hamelin, aux Archives nationales, ont permis de mettre en lumière certaines clés de lecture de cette œuvre et d'ajuster notre perception à celle que pouvait avoir Jean Hamelin sur son travail d'écriture. Notons au passage que le livre a bénéficié d'un certain succès d'estime, étant arrivé second en lice pour le prix France-Canada, en 1972, derrière *Poésie* de Fernand Ouellette<sup>131</sup>.

*Dans le village Hudon, rue Rouville, tout près du parc du même nom. Je finis de placer les caisses de tomates dans le coffre arrière de la voiture – le tout récupéré au stand des Samson. Une voix de femme m'interpelle.*

*– Monsieur! Excusez-moi... En fait, vous savez, c'est peut-être un peu bizarre c'que je vais vous dire, mais j'ai, chez moi, un extracteur à jus.*

*Je lui répons que c'est bien, un extracteur, bien que je n'aie jamais utilisé l'objet.*

*– C'est que j'aimerais ça avoir, de temps en temps, admettons, un pied de céleri, pour me faire des réserves...*

<sup>130</sup> Jean Hamelin, *Les rumeurs d'Hochelaga*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, 209 p. Toute référence ultérieure à cette œuvre sera signalée entre parenthèses, dans le corps du texte, par la mention RH suivie du numéro de page.

<sup>131</sup> L'extrait d'une lettre de R. Cornevin, président de l'Association des écrivains de langue française, adressée à Lucille Hamelin datée du 16 octobre 1972 va comme suit : « Je viens d'apprendre que le

Les *Rumeurs* s'inscrivent, dans le paysage littéraire québécois, dans le filon d'une littérature de « souvenirs », des genres de l'intime<sup>132</sup>. Sa parution est antérieure aux *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay qui marqueront l'imaginaire littéraire montréalais; elle est aussi contemporaine de *La petite patrie*<sup>133</sup> de Claude Jasmin, roman inspiré de son adolescence dans le quartier Villieray. Nous avons trouvé trois cahiers dans le fonds d'archives Jean Hamelin qui témoignent de l'incertitude qu'a pu avoir Hamelin par rapport à son ouvrage. Le premier est intitulé « Les Rumeurs d'Hochelaga / récit », et il porte des indications dans le coin supérieur droit de la première page : « Première version du 2 décembre 1965 à la fin avril 1966 / 2<sup>e</sup> corr. le 18 juin 1966 »; d'autres traces suggèrent toutefois que la rédaction s'est poursuivie jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1967. Un autre de ces cahiers qui a toutes les apparences de la première version des *Rumeurs* comporte les mots « Texte publié aux Éditions Hurtubise H. M. H. ltée en 1971 ». À noter que les mentions sur la couverture sont probablement de la main de Lucille Janisse, épouse de l'auteur. Dans le coin supérieur droit de la première page, nous retrouvons l'indication « Commencé le 2 décembre 1965 ». Tout juste à gauche, au haut et au centre de la page, ceci : « Les Rumeurs d'Hochelaga / ~~roman~~ récits ».

Hamelin était donc conscient que ce qu'il était en train de rédiger ne participait pas des formes littéraires canoniques et ce dès la première version connue du manuscrit : le pluriel laisse entrevoir la possibilité que chacun des récits puisse être abordé indépendamment des autres et donc interprété sur le mode du fragment. D'autres mentions de dates laissent croire à une poursuite de l'écriture jusqu'à la fin avril 1966. Autre fait intéressant : dès cette version, l'ordre des récits constituant le livre est fixé – à quelques détails près. Finalement, une lettre de Claude Hurtubise datée du 29 décembre 1970 fait état des suggestions de modifications à apporter au texte par le comité de

---

Prix France Canada a été décerné à Fernand Ouellette et que les rumeurs d'Hochelaga étaient là aussi arrivées brillantes secondes. » Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Vieux-Montréal), fonds Jean Hamelin, correspondance, cote MSS115, contenant 2006-10-001/1035, carton 1, chemise 29.

<sup>132</sup> Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, 3<sup>e</sup> édition, Montréal, Éditions Typo, coll. « Essais », 2003, p. 309 et suivantes.

<sup>133</sup> Claude Jasmin, *La petite patrie*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Roman », 1999 [1972], 142 p. Véritable succès populaire, cette œuvre a été adaptée au petit écran au milieu des années 1970.



lecture : des peccadilles, mais qu'il vaut la peine de souligner, surtout qu'il est question de langue. Alors que des « préciosités un peu archaïques » parsèment le texte, le comité avait aussi souligné un bon nombre de canadianismes : en vue de les conserver, il est suggéré de les italiser. Toutefois, dans les manuscrits, les passages relatifs à la femme aimée – qui ponctuent le texte et dont il sera question plus loin – comportent déjà la mention « ital. » contrairement auxdits canadianismes et autres mots de registre familier : ainsi, l'italisation de ces termes, dans le texte final, relève d'une décision de l'éditeur. En ce sens, il est loisible de croire que la cohabitation d'archaïsmes et de termes familiers était voulue, à l'instar de la bigarrure formelle des

*On m'a déjà confié qu'il se vend, quelque part sur Saint-Laurent, une obscure eau de toilette à base d'eau de céleri, fort probablement destinée aux communautés hipsters du Mile-End, mais il ne m'était jamais venu à l'idée qu'on pouvait, vraiment, désirer boire un jus de céleri, sinon mélangé avec quelque autre jus de légume. Je laisse savoir à la femme, qu'elle pourra demander à Sylviane, de l'autre côté de la rue, si elle a des surplus cette semaine dans le camion.*

*Rumeurs*. Le lecteur pourrait donc croire, par cette mise en évidence de termes du parler quotidien – sans qu'il ne s'agisse de joul –, qu'une distance, voire de l'ironie, teinte leur usage.

Ainsi, dans un entretien mené par Pierre Saint-Germain paru dans *La Presse* le 25 février 1967, Hamelin fournissait quelques éléments de compréhension de son travail d'écriture :

Je ne suis pas fait pour le roman de type social. Mon premier livre peut être classé dans ce genre, mais c'était un essai. Du reste, je n'avais pas trouvé le mode d'expression qui convenait. Non, je ne suis pas fait pour le roman social, encore moins pour le roman psychologique. [...] Disons que je m'oriente vers le roman de création, le roman œuvre d'art.<sup>134</sup>

À un moment où la littérature canadienne-française – et nous devrions dire québécoise – commence à s'affirmer comme un objet à part entière, Hamelin sait qu'il s'inscrit dans

<sup>134</sup> Pierre Saint-Germain, « Jean Hamelin ou le nouveau livre d'un simple "écrivain" » in *La Presse*, Montréal, 25 février 1967. Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Vieux-Montréal), coupure de presse (mention de page absente), fonds Jean Hamelin, cote MSS115, contenant 2006-10-001/1036.

quelque chose qu'il a lui-même de la difficulté à qualifier. Nous le devinons, à la lumière de ces propos. À cet égard, nous retranscrivons la fin de l'entretien :

- Subissez-vous certaines influences?
- Probablement, mais je ne les vois pas. Pour mes “Nouvelles singulières”, certains ont parlé de Kafka, de Robbe-Grillet.

Hamelin est en train de terminer un autre ouvrage consacré à des “souvenirs anonymes” sur un quartier de Montréal.

- Vous devenez un écrivain professionnel.
- Je ne me considère pas du tout comme un romancier, mais plutôt comme un écrivain qui se cherche, peut-être même comme un simple “écrivain”.<sup>135</sup>

La rature du mot « roman » dans le manuscrit des *Rumeurs* concorde avec ce qui semble être une prise de conscience quant à la nature de son travail littéraire. Rappelons que Roland Barthes, dans son article « Écrivains et écrivains », rappelle la nature transitive de l'écrivain :

Même si l'écrivain apporte quelque attention à l'écriture, ce soin n'est jamais ontologique : il n'est pas souci. L'écrivain n'exerce aucune action technique essentielle sur la parole; il dispose d'une écriture commune à tous les écrivains, sorte de *koïnè*, dans laquelle on peut certes, distinguer des dialectes (par exemple marxiste, chrétien, existentialiste), mais très rarement des styles. Car ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est *naïf* : il n'admet pas que son message se retourne et se ferme sur lui-même [...].<sup>136</sup>

*Elle descend de la chaîne de trottoir et je remarque qu'elle tient, dans sa main gauche, un sac de plastique duquel dépasse un goulot de Boris.*

– Tu sais, c'est chez moi, ici!

*À ce moment-là, la Conteuse ouvre grand les bras et tourne sur elle même, comme si les murs de brique rouge des maisons Hudon étaient invisibles, qu'on voyait le fleuve et même jusqu'à la cathédrale Saint-Antoine-de-Padoue, à Longueuil.*

C'est donc dire que Jean Hamelin considérait les *Rumeurs d'Hochelaga* comme une œuvre ouverte : point d'intrigue, sinon celle que croit devoir chercher

le lecteur dans le texte, en portant son attention sur des indices susceptibles de le mener vers « Hochelaga ». C'est en ce sens, aussi, qu'il faut comprendre cette étiquette de

<sup>135</sup> *Ibid.*, non paginé.

<sup>136</sup> Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 151.

« souvenirs anonymes » établie dans l'entretien de Pierre Saint-Germain : les récits constituant les *Rumeurs*, bien qu'il soient focalisés selon le point de vue singulier, s'inscrivent dans une compréhension plurielle, voire communautaire de l'œuvre. Suivant sa parution, elle s'est fait donner plusieurs étiquettes : elle est de l'ordre des récits, de l'autobiographie ou des tableaux de mœurs pour Maurice Lemire<sup>137</sup>, tient du recueil de souvenirs ou du roman autobiographique pour Françoise Roey-Roux<sup>138</sup> ou se présente comme un document littéraire (*literary document*) selon Sheila Arthur<sup>139</sup>. Robert Guy Scully a peut-être été le plus sensible à la proposition esthétique des *Rumeurs d'Hochelaga*. Dans un article publié dans *Québec aujourd'hui*, il le qualifie de « récit très personnel » tout en évitant d'y apposer l'étiquette « autobiographie » à cause d'un sujet qui a plutôt tendance à s'effacer dans le récit au profit du paysage urbain :

– *Connais-tu Saint Antoine? me lance-t-elle. Je lui parle souvent parce que j'oublie plein de choses, surtout des souvenirs, mais y paraît qu'il peut rien contre ça... C'est quand même pas pire : le patron des pauvres pis des prisonniers qui a une cathédrale juste pour lui de l'autre bord du fleuve. Y aurait dû venir se faire construire dans Hochelaga, y aurait été plus proche de son monde...*

Il a sans doute choisi avec soin son genre littéraire, qu'il nomme « rumeurs », des scènes hochelagaises sont entrecoupées de textes en caractère italique, centrés eux sur un présent parisien. Le narrateur dit son amour pour sa femme, alors qu'ils explorent ensemble leur appartement, la capitale française et l'Europe entière. Aucune relation entre ces textes en italique et les morceaux principaux sur Hochelaga, si ce n'est le lien que ferait l'auteur entre son passé et son présent, son enfance et son âge mûr. Mais fidèle à cette pudeur, il ne tient même pas à souligner ce lien-là. Voilà qui gêne la cohérence d'un récit très linéaire, privé de chapitres ou de divisions strictes. On s'interroge, un peu dérouté, sur les intentions de l'auteur.

J'y vois pour ma part tout le contraire de ce qu'on aurait pu supposer : non pas une faiblesse de structure, mais une grande rigueur dans la composition, et

<sup>137</sup> Maurice Lemire, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Fides, Montréal, 1980. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=04734&col=\\*\\*.Auteurs&qid=sdx\\_q1&f=nom\\_recherche&v=Hamelin,%20Jean](http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=04734&col=**.Auteurs&qid=sdx_q1&f=nom_recherche&v=Hamelin,%20Jean) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>138</sup> Françoise van Roey-Roux, *La littérature intime du Québec*, Montréal, Éditions du Boréal Express, 1983, p. 178.

<sup>139</sup> Sheila Arthur, « 'Morenz was a youthful idol' » in *The Gazette*, 20 novembre 1971, Montréal, p. 46.

beaucoup d'amour pour ce quartier qui est un univers (aujourd'hui encore!), Hochelaga.<sup>140</sup>

Scully ajoutera que « [l]e lecteur a son travail à faire [pour] retrouver patiemment cette cohérence intérieure chez le narrateur et la faire sienne. » C'est en ce sens qu'il considère le genre : un bruit confus, qui court le risque de se déformer au fil de sa propagation tout comme le texte sera refaçonné par le lecteur. Il y a dans les *Rumeurs* quelque chose d'éminemment *scriptible* tel que Barthes l'entendait : « [L]e texte scriptible, c'est *nous en train d'écrire*, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages.<sup>141</sup> » L'œuvre qui nous intéresse ici est propice aux découpages, à une lecture qui favorise l'exploration d'un feuilleté de mémoire donnant vie et forme au territoire – qui est, rappelons-le, notre point d'intérêt. À cet égard, les indices fournis par le fonds d'archives de l'auteur nous laisse croire que ces « souvenirs anonymes » du quartier, foisonnant de détails sur les lieux habités par Hamelin durant l'enfance, et ce sans nostalgie, s'apparentent aux textes que produit le flâneur québécois contemporain, bien que le parcours se trame ici dans la mémoire avec tout ce que cela implique de sentiers qui bifurquent. Ainsi, comme pouvait l'écrire André Carpentier dans *Ruelles, jours ouvrables*, « [l]e récit de flâne, comme de voyage, a beaucoup à voir avec le récit de soi, les deux étant le lieu d'être soi-même une construction aussi effective et affective que feinte et fictive. Il faut bien

– *Faut pas que tu me laisses parler, le jeune, sinon j'arrêterai plus. C'est un peu à cause de ce que je cache dans mon sac... Tu comprends, mais tu dois le sentir aussi. C'est pas ben beau ni bon boire de même. Ça donne envie de se sauver de moi-même : en joggant, si j'étais capable, ou en faisant du biscuit dans le village. Tu sais, là, les bicycles gris pour ceux qui travaillent? Laisse-moi pas parler, faut pas...*

– *Mais allez-y, j'écoute.*

– *Ben heille... C'est chez nous, ici! Tu vois comment c'est beau, Hochelaga. Pas Maisonneuve, pas HoMa pis tiguédi, pis tiguéda, ne-non. Hochelaga.*

<sup>140</sup> Robert Guy Scully, « Quand Jean Hamelin évoque les rumeurs de son Hochelaga » in *Québec Aujourd'hui*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1972 (février), p. 91-93.

<sup>141</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1970, p. 11.

s'inscrire dans la réalité, au moins comme sujet fictif.<sup>142</sup> » C'est d'ailleurs à la mise en présence du sujet dans l'espace hochelagais que nous nous attarderons, en suivant ses parcours et son ancrage dans le paysage, nous mettrons en lumière une discontinuité du territoire dont les liaisons ne se retrouveront plus que dans le collage des récits et qui permettra d'appréhender le texte sur le mode de fragments, d'îlots de sens. Dans cette veine, il est intéressant de noter que Michel de Certeau, dans le premier tome de *L'invention du quotidien*, oppose le récit et la rumeur – ce qui, dans le cas du livre qui nous intéresse, serait une manière d'oxymore. Nous nous devons bien sûr de signaler que la rumeur dont fait état de Certeau est plutôt celle du colportage par les grands médias – la télévision, principalement – que celle du bouche à oreille qui a cours dans un quartier. Nous sommes cependant d'avis que le local peut ici se substituer au global que l'on devine derrière les propos de l'auteur. Ainsi, il écrit :

Les reliques verbales dont le récit est composé, liées à des histoires perdues et à des gestes opaques, sont juxtaposées dans un collage où leurs rapports ne sont pas pensés et forment, de ce fait, un ensemble symbolique. Elles s'articulent par des lacunes. Elles produisent donc, dans l'espace structuré du texte, des antitextes, des effets de dissimulation et de fugue, des possibles de passage à d'autres paysages, comme des caves et des buissons : « ô massifs, ô pluriels ». Par les procès de dissémination qu'ils ouvrent, les récits s'opposent à la *rumeur* car la rumeur est toujours injonctive, instauratrice et conséquence d'un nivellement de l'espace, créatrice de mouvements communs qui renforcent un ordre et ajoutant un faire-croire au faire-faire. Les récits diversifient, les rumeurs totalisent. S'il y a toujours oscillation des uns aux autres, il semble qu'il y ait plutôt stratification, aujourd'hui : les récits se privatisent et s'enfoncent dans les recoins des quartiers, des familles ou des individus, tandis que la rumeur des médias couvre tout et, sous la figure de la *Ville*, mot-maître d'une loi anonyme, substitut de tous les noms propres, efface ou combat les superstitions coupables de lui résister encore.

La dispersion des récits indique déjà celle du mémorable. En fait, la mémoire, c'est l'anti-musée : elle n'est pas localisable.<sup>143</sup>

Chaque fragment constituant les *Rumeurs* est une totalité en soi, une île, qui participe d'un paysage complexe et toujours partiellement visible. Chacun des récits est, à nos

<sup>142</sup> André Carpentier, *Ruelles, jours ouvrables*, Montréal, Éditions du Boréal, 2005, p. 284.

<sup>143</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 161-162.

yeux, une strate pouvant potentiellement être mise en tension avec les autres, selon le cheminement du narrateur et son ancrage sensible dans le paysage.

### 3.2 Un quartier regardé de haut

*Les rumeurs d'Hochelaga* sont divisées en trois chapitres : « L'âge incertain », qui témoigne des premiers souvenirs, parfois flous, du jeune Asselin; « Les vérités révélées », le plus long chapitre, où l'enfant prend conscience de son environnement; « L'acheminement » où, jeune adulte, le personnage se détache progressivement de son quartier d'enfance. Dans ce recueil de 58 fragments, un narrateur (employant le « on ») témoigne d'Hochelaga, quartier ouvrier de l'est montréalais, tel qu'il a pu être de la fin des années 1920 jusqu'à la fin des années 1940. En tant que l'un des premiers textes littéraires québécois à être

– *J'ai grandi sur St-Germain, plus haut, pas loin de Rouen. Soixante et un ans à regarder le même monde, les mêmes craques de trottoir, les mêmes enfants grandir mais toujours avec une coupe de cheveux différente! Je connais tout le monde : Gaétane pis son artiste. C'est-tu beau ce qu'ils ont fait avec la maison, sont partis de rien! Y'a Desormeaux juste en haut, le crosseur d'à-côté et le monsieur du dépanneur qui a un nom tout poqué... Je pense que je l'ai échappé trop souvent...*

considéré du point de vue générique comme « récits » (la marque du pluriel importe), il n'est pas question de suivre les aléas de trois ou quatre personnages, mais bien de brosser le portrait assez large d'un Hochelaga autrefois catholique, libéral et canadien-français. Y sont donc présentées : des familles aux dynamiques souvent troubles, l'éducation religieuse (et les critiques pince-sans-rire de l'auteur à cet égard), la xénophobie rampante qui anime les habitants du quartier, mais aussi la place nécessaire des étrangers dans le maintien de la structure sociale, l'hypocrisie des autorités municipales et religieuses, les rixes de la bande de la rue Cuvillier avec des Irlandais imaginaires, sans parler des rares sorties d'Hochelaga qui se présentent comme de véritables voyages, renversant ou renouvelant la perception du narrateur sur l'espace qu'il a habité, enfant. Le tout est doublé d'un ton frôlant celui de la sociologie et de l'anthropologie, bien que

parfois la tentative d'imiter le regard naïf de l'enfant prenne le dessus. Il n'y a donc pas ici de trame unique, mais plutôt une succession de récits privilégiée par une narration au « on », dont le narrateur, en apparence omniscient, oscille entre un régime de focalisation interne et externe. L'Hochelaga dont il est ici question est un espace étanche, dont quelques échappées seulement sont possibles, durant l'enfance, mais qui avec l'âge deviendra un peu plus étendu, mais aussi de plus en plus poreux. Nous verrons de plus que le quartier d'enfance de Jean Hamelin constitue un village dans une ville, selon la formule montréalaise consacrée, mais plus intéressant encore, une île sur l'île.

*Vite, je calcule qu'à 61 ans, c'est en 1953 que la Conteuse est née, et que ses même-pas-vingt-ans font soudain se côtoyer John Lennon et les Rock Machine au cours d'un bed-in impossible. J'avoue commencer à décrocher, mais la Conteuse conte, donc j'écoute, coïncé entre l'ici-maintenant et juillet 2011 où j'ai vu ceci, écrit au-dessus des bancs du parc : « Ici, c'est pas HoMa » – couleur argent, tandis qu'à gauche, formant mur ouest, je lisais :*

*ici on veut  
+ d'art  
+ de flics.*

\*

Afin d'illustrer notre propos, traitons d'abord du premier fragment de la seconde partie du recueil intitulée « Les vérités révélées ». Nous mettrons en relief les éléments suivants : les points d'ancrage (points d'arrêt donnant lieu à une description du senti), le parcours (qui combine à la fois l'expérience du cheminant et les conditions du chemin en question), les nœuds, les lignes de force visuelles, les repères et les traits macroscopiques du quartier (donc son interrelation avec les autres milieux de vie environnants). Ce choix n'est pas anodin, puisqu'il constitue la seule description littéraire du quartier qui s'essaie à l'exhaustivité d'un point de vue en surplomb – celui que l'on assimile volontiers à celui d'une carte.

Nous suivons les traces d'un enfant. Il quitte la maison après le souper (servi tôt pour l'occasion) afin de trouver le point de vue idéal pour observer un dirigeable s'étant ancré à l'aéroport de Saint-Hubert, sur la Rive-Sud de Montréal. Pour ce faire, le



garçonnet remonte la rue Davidson à partir de la rue Ontario. Le dirigeable en question est italien, selon le récit. Il s'agirait donc du Norge (à bord duquel Roald Amundsen prenait place dans le cadre d'une mission d'exploration), et il a bel et bien fait un vol au-dessus du Québec dans les années 1920. Cette mission avait pour but l'atteinte de l'Arctique. Toutefois, les faits démontrent plutôt que c'est un R-100 britannique<sup>144</sup> (pilote par le capitaine Ralph S. Booth) qui s'est ancré au mât de l'aérodrome, du 31 juillet au 2 août 1930. Le ton des récits de Jean Hamelin ne pouvait laisser le beau jeu de l'exotisme aux Anglais, semble-t-il! Une autre hypothèse serait qu'il s'agissait tout simplement d'un amalgame faisant se rencontrer l'arrivée du

*De sa main libre, elle désigne vaguement le parc Rouville.*

*– Et puis, c'est ici que j'allais à l'école. Ah, pis si tu savais comment on a été fous, les jeunes, quand le premier petit Noir est venu s'installer au coin de la rue, juste là! On le pinçait sur tou'é bords pour lui tâter le réel qu'y avait dans le corps. Ç'a été la même chose à Normétal quand j'ai enseigné là-bas, pas longtemps, mais quand même. On était ben fascinés par ça, pis notre jeunesse, notre jeunesse... Quand j'étais jeune, ah! J'avais même pas vingt ans, c'était pas drôle. Les gens se tuaient dans la rue à coups de vraies armes à feu, mais le poirier négociateur a mis de l'ordre là-dedans ben assez vite.*

R-100 et celle de l'escadrille de 24 hydravions italiens menée par Italo Balbo (à l'époque ministre de l'Aviation sous le gouvernement de Benito Mussolini)<sup>145</sup>.

L'arrivée des Italiens au quai de la compagnie *Fairchild Aircraft*, le 14 juillet 1933, s'inscrivait dans le cadre d'une démonstration de force de l'Italie, qui alors « célébrait » dix ans de fascisme. Cet événement constitue, encore aujourd'hui, un grand moment de l'histoire de l'aviation canadienne. À cet effet, Arthur Gladu, dans un recueil portant pour une moitié sur son enfance dans le *faubourg à m'lasse*, tout juste à l'ouest d'Hochelaga, et constitué pour l'autre moitié de souvenirs de sa vie de soldat, effectuée lui aussi, mais

<sup>144</sup> Voir Rénald Fortier, *Collection d'essais photographiques : le R.100 au Canada*, Musée national de l'aviation d'Ottawa, 1999. En ligne : [http://museeaeac.techno-science.ca/doc/research/casm/f\\_R100.pdf](http://museeaeac.techno-science.ca/doc/research/casm/f_R100.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>145</sup> Michel Pratt, « Italo Balbo et les aviateurs italiens à Longueuil en 1933 » in *Histoire Québec*, vol. 7, n° 3, p 8-10, Montréal, Fédération des sociétés d'histoire du Québec, 2002. En ligne : <https://www.erudit.org/culture/hq1056841/hq1058578/11452ac.pdf> (dernière consultation le 27 décembre 2015).



explicitement, ce rapprochement entre le R-100 et la venue de Balbo<sup>146</sup>. Qu'il s'agisse d'une faille de la mémoire chez Hamelin ou d'un rapprochement volontaire, mais subtil, nous pouvons y voir une manière de se distancer de toute prise de position politique en fusionnant les deux événements – et, pour notre propos, une manière de renforcer la présence du fleuve en somme étrangère à la vie du quartier.

Aller voir le dirigeable est donc le prétexte à une marche qui, très tôt, se présente comme une véritable ascension. Notons que, à l'époque, le chansonnier Arthur Lapierre a immortalisé l'arrivée du R-100 par deux chansons<sup>147</sup>, enregistrées en 1930, qui mettent

– *Avec ma famille, on sortait pas souvent, mais quand on le faisait on allait jusqu'au pont Washington Bridge. On faisait ça à pied parce que nous, on était pauvre. En tout cas, pas trop anéantis. Fait qu'on prenait nos sandales et on allait jusqu'au pont Washington Bridge, ici, juste au coin de St-Germain et de Rouen. On le traversait et on revenait, plusieurs fois par jour!*

– *Vous êtes certaine que le Washington Bridge se trouvait là?*

– *Ben oui, l'ami!*

*Et moi qui crois connaître le quartier, je devine qu'il y en a un autre, caché derrière des souvenirs entassés dans les boîtes détrempées d'un logement humide.*

notamment en scène des gens peu fortunés désirant aller à Saint-Hubert afin de voir ce Titanic aérien devant assurer la liaison entre le Québec et l'Angleterre. Même chose pour Mary Travers, dite la Bolduc, avec la chanson « L'R-100 » dont nous pouvons difficilement passer sous silence le refrain : « M'as t'changer d'nom mon Jean / pis m'as t'appeler l'R-100 / Ti-Rouge l'R-100, Ti-Gus l'R-100, Ti-Pit l'R-100 / moi j'trouve ç'a du bon sens / C'est les culottes l'R-100, les pyjamas l'R-100 / Brassières l'R-100, jarrettières

<sup>146</sup> Voir Arthur Gladu, *Tel que j'étais : récit autobiographique*, Montréal, L'Hexagone, 1988, p. 40 : « Deux événements importants sont restés gravés dans ma mémoire : le passage du dirigeable R-100 et l'arrivée des vingt-quatre hydravions pilotés par des Italiens sous le commandement d'Italo Balbo arborant une magnifique barbe noire. Les barbes firent leur apparition parmi les habitants et la mode était lancée. Elles n'étaient visibles jusqu'alors que sur les images saintes, les statues dans les églises et les Juifs de la rue Saint-Laurent. »

<sup>147</sup> Voir Arthur Lapierre, « C'est l'R-100 », Starr, Toronto (Ontario). Disque analogique, 78r/min., 3 min. 15 sec. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique\\_78trs/audio\\_player.swf?nom=vid1/portail/musique\\_78trs/497374b](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/audio_player.swf?nom=vid1/portail/musique_78trs/497374b) (dernière consultation le 27 décembre 2015) ; Arthur Lapierre, « La chanson du R-100 », Starr, Toronto (Ontario). Disque analogique, 78r/min., 3 min. 31 sec. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique\\_78trs/audio\\_player.swf?nom=vid1/portail/musique\\_78trs/497374a](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/audio_player.swf?nom=vid1/portail/musique_78trs/497374a) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

l'R-100 / Tout l'monde parle de l'R-100<sup>148</sup> ». Pauvre Jean, dirons-nous! Les enfants de la chanson sont renommés ainsi car leurs vêtements comportent des trous gros comme le dirigeable. Difficile de ne pas voir y voir une image de l'effacement de l'auteur tout comme une jeunesse aux airs de corde à linge fatiguée.

\*

Revenons à la montée de la rue Davidson. L'expérience du parcours est décrite, du point de vue du marcheur, comme le récit d'une ascension. La difficulté du parcours (toute relative, entendons-nous) impose diverses haltes au marcheur qui constituent autant de points d'ancrage de son regard. Cette ponctuation du tissu urbain permet de stratifier le paysage. Ainsi, partant de la rue Ontario où est situé le logement du narrateur, l'attention se tourne vers le tramway immobilisé servant aux travailleurs. À hauteur de la rue de Rouen et de son tunnel inachevé – aujourd'hui un lieu de rencontre de choix pour les graffiteurs – la marche n'est pas interrompue, mais un regard est tout de même jeté en arrière : notre attention est portée sur l'apparence de ruines de la rue Davidson avec ses terrains vagues d'un côté, puis sa portion construite de l'autre. À l'époque, ce secteur du quartier était en pleine phase d'urbanisation. Vient ensuite l'espérance d'avoir une vue du fleuve, frontière sud du quartier, comme s'il s'agissait là d'un fait rare, et c'est d'ailleurs le cas. Rappelons qu'au bas de la côte, les élévateurs à grain et les rails desservant la Saint Lawrence Sugar Corporation soustraient le fleuve au regard. Le narrateur progresse donc sur un chemin double : l'espace maîtrisé des habitations urbaines et l'espace presque vierge de la campagne montréalaise.

C'est à la hauteur de la rue Hochelaga qu'un arrêt s'impose et offre un premier véritable moment de dépaysement,

car s'ouvre devant soi un pays presque inconnu, donc un peu terrifiant. Il n'y a plus de maisons, ni d'un côté, ni de l'autre, on a l'impression d'être soudain à la

---

<sup>148</sup> Bolduc, Édouard, Mme (Mary Travers), « Toujours "l'R-100" », Starr, Toronto (Ontario), 1930. Disque analogique, 2 min. 55 sec. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2499251> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

campagne, voici des potagers qui se dessinent, cernés par des clôtures de fil de fer, ici et là de misérables cabanes, plutôt des hangars à débarras » (RH, p. 78).

Cette crainte évoquée par le paysage campagnard nous informe sur le statut du marcheur : ce qu'il voit ne rime pas avec son quotidien, ce qu'il connaît intimement se trouve *en bas de la côte*. À travers le foin, le narrateur a vue sur la rue Sherbrooke où les automobiles roulent à toute vitesse signale la fin du quartier – métaphoriquement, cette limite vaut aussi pour l'atteinte du sommet. La frontière nord du quartier rime donc avec l'idée d'un territoire vide et étranger, mais est aussi synonyme d'une autre atmosphère. Nous rappellerons qu'au cœur du quartier, rue Ontario, c'est la lenteur de la marche et l'immobilité des tramways qui règnent.

– *Voyons donc, l'ami, tu connais pas ton country! Paul Daraïche, avec sa belle voix, quand il chante « Ensemble, on a essayé d'oublier tous les petits problèmes qui font partie de la vie toutes les peines et les chagrins aussi » ... c'est un peu ça qu'on faisait, tu sais, quand on traversait le pont...*

Qu'arrive-t-il une fois la terrasse Sherbrooke atteinte? L'intérêt pour le dirigeable, qui ne ressemble plus qu'à un simple jouet, décline au profit de l'émerveillement suscité par le quartier. Ce n'est pas peu dire que de reléguer au second plan un événement qui a attiré près d'un demi-million de personnes et créé, aux dires de Jean-Claude Germain, « le premier embouteillage monstre du siècle<sup>149</sup> »! Aux pieds du marcheur, c'est Hochelaga qui devient le centre d'intérêt : ce quartier-là, on l'admire un peu par accident. Le choc, l'étonnement, le fait apparaître aux yeux du narrateur tel un « tapis magique » (RH, p. 78) se déroulant jusqu'au fleuve. Cette référence à un certain imaginaire oriental, qui a tôt fait de nous rappeler Aladin ou encore le tapis volant du roi Salomon, n'est pas un cas isolé dans le récit. À cet égard, les « espaces autres » de Michel Foucault ouvrent une piste fertile :

Le jardin traditionnel des persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un

<sup>149</sup> Jean-Claude Germain, « La Nuit du R-100 » in *L'Aut'journal*, n° 233, Montréal, novembre 2004. En ligne : <http://archives.lautjournal.info/autjourarchives.asp?article=2085&noj=233> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde.<sup>150</sup>

HoMa. *Nom forgé par des promoteurs sur le modèle de SoHo, à Manhattan : South of Houston Street. En suivant cette logique sauvagement, Hochelaga est un point cardinal; Maisonneuve, une simple ligne à franchir : mais pour aller où? Jusqu'à la cour de triage de la CP? J'irais pour mieux rebrousser chemin.*

Si tel est le cas, Hochelaga est à la fois dans le monde et hors du monde : c'est un paradis sur terre, idée renforcée (quoique avec un brin d'ironie) par les quatre premiers repères inscrits dans le paysage, à savoir les églises du quartier, en commençant par la Nativité-de-la-Sainte-Vierge (la plus prestigieuse). C'est avec une

considération décroissante que le narrateur évoque les autres porteuses de clocher, à savoir Sainte-Jeanne-d'Arc (la plus laide), Très-Saint-Rédempteur (qui se donne des airs) et Saint-Aloysius (celle des Irlandais, où Dieu parle anglais). Viennent ensuite le fleuve, tout au sud, puis le clocher de l'église de Longueuil autour duquel est ralliée la famille maternelle. Mais alors que le soir commence à tomber et que le dirigeable ramène à lui tous les regards, Hochelaga est transfiguré. Le regard n'est plus porté vers l'horizon, mais vers le bas.

Dès après l'instant de la révélation, le fleuve perd son statut de frontière pour laisser cette fonction à la rue Notre-Dame. Les élévateurs à grains prennent le relais du grandiose et du mystère. Les rues de l'axe nord-sud sont décrites comme étant de longues « coulées » : terme qui définit généralement les traces de l'écoulement d'un liquide, mais qui peut aussi désigner le petit sentier laissé à la suite du passage du gibier –

<sup>150</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » in *Dits et écrits 1984*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). Repris in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49. En ligne : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

certainement, il y a en ces lieux un côté sauvage. C'est d'ailleurs ce que voyait Pierre Petel dans ce quartier, en 1968 :

Il n'y a plus d'Indiens à Hochelaga  
 ' Y avait nous les gamins du faubourg  
 Qui avons grandi sans boussole sans pôle  
 Sans maîtres à vénérer sinon des joueurs  
 de hockey  
 Le cœur plein de tumulte de miel de tristesse  
 Et qui nous présentons à vous ce soir  
 les mains vides  
 Non il n'y a plus d'Indiens à Hochelaga  
 ' Y reste nous les petits sauvages de  
 la bourgade<sup>151</sup>

*Je sais maintenant qu'il y a un pont menant directement à Manhattan et au Bronx, au cœur d'Hochelaga et qui fait des mailles, des échelles dans les bas de nylon du quartier. Et, à en croire un panneau de signalisation orange sur l'avenue Jeanne-d'Arc indiquant « Détour rue Ontario Ouest », la possibilité de se rendre directement au centre-ville, sans passer GO, sans passer la Main. Il y a de ces anomalies qui contractent le tissu urbain, comme un lainage mouillé.*

À la frange du quartier, quelque chose de sauvage est perceptible, mais dans le jardin d'Hochelaga, c'est l'étonnante régularité du territoire imposée par la grille orthogonale montréalaise – tout comme le peu d'éclat du quartier – qui fait sa spécificité. Ces premiers repères et lignes de force indiquent ses traits fondamentaux : une configuration monotone qui se profile à l'ombre de l'industrie, le tout accompagné des traces du *business* de Dieu.

L'accent est mis une deuxième fois sur l'enclave dans laquelle se love Hochelaga, mais cette fois-ci en adoptant le point de vue de la carte. Le narrateur apporte des précisions relatives à son inscription dans la trame urbaine de Montréal, tout en insistant sur le fait que le quartier a peu à partager avec les secteurs limitrophes : les chemins de fer à l'est et à l'ouest séparant clairement le quartier plus huppé de Maisonneuve ainsi que le quartier-entrepôt qu'est le parc Frontenac où les immigrants Polonais ont élu domicile. Au nord, il s'agit des usines du « Pacifique Canadien » et évidemment le fleuve au sud. Une dernière ligne pointillée est tirée entre les rues La Fontaine et Ontario, point de rupture et de suture marquant la répartition géographique des travailleurs. Au sud,

<sup>151</sup> Pierre Petel, « Il n'y a plus d'Indiens à Hochelaga » in *Il n'y a plus d'Indiens à Hochelaga*, Montréal, Ferron éditeur, 1968, p. 15.

nous retrouvons « l'usine de textiles, sinistre bâtisse noire » (RH, p. 82); au nord, ceux gagnant un meilleur salaire aux *Shops Angus*. Une opinion positive est véhiculée pour le haut Hochelaga et le contraire pour le bas. Dans les œuvres contemporaines, peu de cas est fait de ce rail suturant qui est aujourd'hui bordé par des condos – cette ligne se place plutôt comme un espace fermé à ceux qui n'y résident pas. Aujourd'hui, c'est la rue Ontario qui assure cette fonction de suture.

Force est de remarquer que, dans ce court passage, l'élément qui motive le déplacement est la venue du dirigeable qui anime la vie de quartier des semaines durant : une fois le « sommet » de la côte de la rue Davidson atteint, le R-100 est relégué au statut de jouet, sublimé au profit d'une vue totalisante. L'ascension a permis le dépaysement de l'observateur, l'animant d'une « pulsion scopique et gnostique » comme l'écrit

*Sur ce banc du parc Rouville, je suis assis sur la ligne de faille d'une idée et d'un lieu. Dans cet espace – mental –, j'enjambe les ruines et les murets qui cachent des rongeurs maigres et des regards d'enfants; face aux remparts que parfois dresse l'habitude, j'approche, pose ma joue sur la fraîcheur du mortier et j'attends que ça murmure de l'autre côté.*

Michel de Certeau, mais il entre aussi dans une « fiction du savoir<sup>152</sup> », car il n'est plus qu'un voyeur. L'enfant, qui a gravi la rue Davidson, a tout l'air de prendre part à une scène mille fois jouée où un explorateur contemple ce dont il vient de prendre possession. Les éléments qui attirent son regard avec le plus d'insistance ce sont les églises. Il les énumère, de la plus importante à la plus douteuse, tout en décelant, dans ce territoire qui se déroule à ses pieds, quelque chose de sauvage. Cela n'est pas sans rappeler l'attitude de Jacques Cartier contemplant et décrivant Hochelaga (d'une autre nature que le quartier qui nous intéresse) du haut du mont Royal. Il y a des parallèles à tracer avec les propos que tient l'historien canadien Alan Gordon dans son essai *Making Public Pasts* :

Jacques Cartier scaled Mount Royal on his first visit to Hochelaga specifically to reconnoitre the surrounding country. From the heights, Europeans felt they could grasp the underlying unity of nature and reveal the magnitude of God's creation. Still others saw in mountains a symbol of human potential. Climbing the mountain

<sup>152</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 140.

was a victory over nature, and the possession of the mountain top was proof of man's dominion over creation.<sup>153</sup>

Nous entendons déjà l'objection selon laquelle le garçon n'a rien d'un Européen, mais nous verrons justement, dans les pages à venir, que le narrateur des *Rumeurs* se constitue en étranger par rapport à Hochelaga – mieux, les filtres à travers lesquels il conçoit les repères de son quartier d'enfance sont principalement ceux des maîtres hollandais de la peinture. La transfiguration de la rue Davidson en montagne, si nous nous entendons sur le fait que cette dernière est symbole du potentiel humain – à savoir la capacité à se sortir des frontières d'Hochelaga, pour l'enfant –, donne lieu à cette interprétation : nous ne pouvons nous approprier le quartier qu'à partir du moment où nous en sortons ou, plus précisément, lorsque nous nous tenons à sa périphérie *et* en surplomb. Perçu comme une unité dans l'ensemble du paysage, Hochelaga devient un repère. Mais l'histoire nous rappelle que, quelques années plus tard, la bourgade iroquoise a disparu. Alan Gordon poursuit : « Public history pointed to Hochelaga five times, but each time its significance was reduced to that of welcoming the French explorer<sup>154</sup>. » Le quartier d'enfance de Hamelin n'étant plus au moment où il transcrit ses souvenirs anonymes, il ne peut alors que le contempler, se l'approprier par le biais du récit qu'il en fait. Le regard qui embrasse le quartier, qui le pose comme repère physique à l'intérieur d'un territoire plus vaste, lui confère aussi le statut de lieu d'accueil, terme dont l'étymologie latine (*acolligere*) rappelle qu'il s'agit d'abord et avant tout d'une manière de réunir, de mettre ensemble. Mais Hochelaga étant voué à disparaître et à être quitté, il devient non pas un repère physique pouvant être dévoilé au su et au vu de tous, mais bien une forme, un ensemble de repères intérieurs que nous portons avec soi durant une vie entière.

---

<sup>153</sup> Alan Gordon, *Making Public Pasts : The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891-1930*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 99.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 133.



### 3.3 Entre montagne et no man's land

Le dernier fragment du recueil renforce le propos précédent tout en lui conférant une teinte particulière qui se répercutera, comme nous le développerons dans les pages suivantes, sur la manière qu'a le quartier de se déployer dans le recueil :

Parallèlement on s'enfonce dans un tunnel sans issue, on tourne en rond dans un Hochelaga prostré devant une situation insoluble où chômage et misère vivent côte à côte jusqu'à ce que la guerre, dont les prodromes se font déjà sentir en ces quartiers, trouve à ce désespoir une solution élégante. Alors sans enthousiasme, Hochelaga se dépeuplera de ses grands enfants turbulents qui ont quelque goût pour l'aventure, et qui finiront par entendre, même s'ils ont l'oreille dure, l'appel de la patrie menacée à trois mille milles de distance. Mais c'est la patrie des autres.

*La Conteuse m'a dit avoir été majorette lorsqu'elle était jeune. Elle pratiquait ses routines là où maintenant il y a un garage. Elle m'a aussi confié avoir deux yaourtières à la maison. Nous devons nous revoir pour jaser de tout ça, le jeudi suivant, mais elle n'est jamais revenue, pas plus que le suivant. Elle m'a légué quelque chose comme une carte à reconstituer.*

Dans ces conditions, Hochelaga devient comme un havre où l'on revient chaque soir, une fois sa journée faite hors de ses frontières, car la guerre aidant, l'appel aux armes ayant commencé à faire des percées dans les bureaux, les boutiques, les usines, les places sont devenues tout à coup nombreuses. C'est le moment où Hochelaga commence à s'éloigner dans le temps, à ne plus garder qu'une *position stratégique de mât d'ancrage*. Le quartier apparaît alors tel qu'il est, tel qu'il a toujours été, portant en lui-même, comme un abcès, la rage d'en sortir. L'issue est cherchée ailleurs sans relâche. Elle prendra progressivement l'allure d'une délivrance. (RH, p. 208-209, nous soulignons).

Il y a dans ce passage une image d'Hochelaga qui persiste encore aujourd'hui : chômage et misère causés notamment par ces usines maintenant fermées ou reconverties en coopératives d'habitation, en condos ou en supermarchés; les mêmes abcès persistent alors que d'autres émergent sous des noms de maladies étranges comme « gentrification » ou encore « embourgeoisement ». Ces réalités cohabitent avec celles de la narco-prostitution dépassant le seul sort du quartier. Plus objectivement, il s'agit des mutations tranquilles d'un quartier anciennement ouvrier, par l'arrivée de jeunes familles



constituées essentiellement de professionnels d'horizons variés, creusant un peu plus l'écart formé par la misère matérielle et intellectuelle.

Ce qui nous apparaît le plus important dans ce passage, outre le fait qu'il cristallise un moment phare dans la perception que nous pouvons avoir du quartier aujourd'hui, c'est cette position de « mât d'ancrage ». Dans le texte, la première mention du mât nous amène à Saint-Hubert, en dehors de la ville. Le quartier, sous ce jour, a donc pour fonction d'accueillir ce qui, par définition, vient d'ailleurs : un ailleurs révélé sous les allures d'un jouet flottant au-dessus d'un tapis magique. Potentiellement, Hochelaga joue le rôle d'une force d'intégration, mais aussi celui d'un horizon pour lequel l'appartement familial est essentiel.

Nous nous retrouvons donc

dans le salon d'un premier étage d'une maison de la rue Ontario, sise à l'angle de la rue Cuvillier. Un père y fait les cent pas, fume la pipe et évite soigneusement de déplacer un ensemble de billes, dispersées en un motif abstrait sur un tapis où joue un enfant : le fils, un Asselin, que l'on assimile par la force des choses à Hamelin lui-même. Quelques recherches dans les annuaires *Lovell*<sup>155</sup> confirment d'ailleurs que dans les années 1930-

*Passer devant le dépanneur Roland, c'est banal. Il suffit d'aller rue de Chambly, entre les rues de Rouen et Ontario. On le repère même les yeux bandés si l'on tend bien l'oreille à la déchirure de l'emballage des paquets de cigarettes et des sachets de bonbons, au tintement des caisses de bière qui passent de main en main pour atterrir sur les balcons d'en face, en attendant la prochaine rencontre du CH.*

*Ainsi, un mercredi, en plein nombril d'une semaine chaude de printemps, Roland se trouve sur la petite galerie menant à l'entrée de son commerce. On l'imaginerait sans problème monter la garde, bras croisés sur sa proéminence ventrale, mais il n'en est rien. Roland roule très exactement en direction de l'est, juché sur un vélo stationnaire. Derrière lui, sur la caisse verrouillée servant à entreposer quelques sacs de sable et de sel à déglacer, sont empilés des cartons de Grolsch, de Hollandia et de Vieux-Montréal. Il pédale jusqu'à l'arrivée du prochain client, après quoi il se relève humblement, pose son regard sur l'horizon – à savoir là où, de l'autre côté de la rue, les enfants tracent des jeux de marelle sur le trottoir fissuré. Puis, il rentre.*

<sup>155</sup> John Lovell (dir. publ.) *Lovell's Montreal Directory : 1930-1931*, Montréal, John Lovell & Son Limited, 1930, p. 404. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) :

1931, un certain Hamelin J L D.D.S.<sup>156</sup> habitait au 3443 de la rue Ontario est – dont le rez-de-chaussée est aujourd'hui occupé par une pizzeria. C'est de cet appartement que le premier coup d'œil sur le quartier est jeté : après un regard porté dans le couloir où la partie de billes en solitaire est en cours, le père du narrateur se tourne du côté de la fenêtre. Si le narrateur est vraisemblablement externe et omniscient dans ce contexte, il adopte tout de même une focalisation interne pour fournir au lecteur le regard du père ou du fils bien que, au tout début du livre, Hamelin mentionne qu'« on ne peut pas dire que le regard de l'homme soit celui d'un observateur, ce serait même plutôt le contraire » (RH, p. 9). C'est malgré tout par son point de vue et sa situation spatiale que s'ouvre le livre. L'enfant, quant à lui, prend son jeu au sérieux et se questionne sur les raisons qui poussent le père à s'arrêter, à regarder l'état du jeu, à retourner à la fenêtre : le père est une présence importune. Mais de cette

*La transaction effectuée, il ressort, se met en selle et pédale, toujours vers l'est, les yeux plissés comme à la recherche d'un détail. Parfois, le bâillement des lèvres et l'excitation soudaine du pédalier fait croire à un étonnement spontané, comme si à travers l'entrelacs de briques, de verre et d'acier il trouvait sa place dans le monde; un creux pour ménager sa fatigue.*

fenêtre, qu'y a-t-il à observer? Nous apprendrons qu'« il n'y a presque rien ou si peu qui puisse attirer les chalands, la bicoque du Chinois, un enclos de voitures usagées, une boutique vide où loge temporairement une famille atteinte par la dureté des temps » (RH, p. 12), car c'est bien en pleine Crise que débute ce récit. Il s'agit du même contexte économique que pour *Au milieu, la montagne* de Roger Viau, mais il n'en reste pas moins qu'ici l'accent est moins mis sur la *misère* que sur les *manières* d'habiter le quartier en en faisant la description et en se laissant prendre au jeu, parfois, du romanesque. Mais le regard ici est celui de l'homme commun, de celui qui a ses habitudes, qui regarde, mais qui ne perçoit pas nécessairement. Ainsi,

---

[http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovel/pdf/03/01/1930-1931/04/02/110643\\_1930-1931\\_0405.pdf](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovel/pdf/03/01/1930-1931/04/02/110643_1930-1931_0405.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>156</sup> La mention D. D. S. signifie « doctor of dentist surgery ». C'est donc sans trop de surprise que, dans la bibliothèque du père, nous croisons des « numéros de la *Revue dentaire*, qui ne présentent aucune perspective de jeu bien rassurante » (RH, p. 53).

s'il regarde, c'est uniquement par habitude, par désœuvrement, parce qu'il n'y a rien d'autre à faire dans cette maison où le silence serait complet, s'il n'y avait, à intervalles fréquents, mais irréguliers, le choc des billes et, lorsque l'homme reprend sa marche, le craquement, sous le tapis, des lattes de bois qui structurent le plancher du couloir. Autrement le bruit vient de l'extérieur, il entre par la fenêtre de la salle à manger, dont la lumière tombe juste devant les jambes repliées de l'enfant. Ces bruits, ce sont les rumeurs du quartier. C'est la voix du quartier. (RH, p. 12).

Cette rumeur est accueillie sur le bord de la fenêtre, rythmée par la marche inquiète du père et par le jeu de cet enfant assis à l'« orientale » sur un tapis parsemé des motifs imaginés que forment les billes. Difficile d'imaginer un tapis orné d'autre chose que d'arabesques – de cela, toutefois, Hamelin n'en écrit pas une ligne. Nous nous permettons toutefois d'en tracer une, car la fréquentation des œuvres de notre corpus a ouvert certaines brèches, qu'elle invite à un entrelacement de l'espace du quartier avec ses représentations, de manière à accentuer certains de ses traits.

Dans les *Rumeurs*, Hamelin a l'audace de parler d'un quartier ouvrier et populaire montréalais par le biais, d'abord et avant tout, d'un blanchisseur chinois<sup>157</sup> appelé – on soupçonne qu'il s'agit d'un sobriquet tissé de préjugés par les habitants du quartier – Tching Lee. Non seulement la boutique est-elle située du côté le moins achalandé de la rue (ce qui constitue déjà une certaine mise à l'écart), mais il est extrêmement difficile de discerner ce qui s'y passe de l'extérieur – sauf si l'on adopte un point de vue en surplomb. Plus important encore, cette bicoque mystérieuse « entoure la vie de Tching Lee d'un halo de mystère qui ne joue pas en sa faveur auprès de la population du quartier » (RH, p. 17). Sa boutique est branlante. Il ne semble pas être marié, il n'est visité par aucun autre Chinois et ne parle que quelques mots d'anglais. Bien que son nom soit écrit en lettres rouges dans la vitrine (sous lesquelles on peut lire « laundry »), personne ne l'appelle par son nom. Si, dans le contexte des années 1930, il est aisé de rabattre cette perception sur une xénophobie rampante dans les rangs des Canadiens français catholiques, le narrateur prend la peine de mentionner que « [s]i le Chinois ne

<sup>157</sup> Sur l'établissement des différentes communautés et clans chinois à Montréal, voir Denise Helly, *Les Chinois à Montréal : 1877-1951*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1987, 315 p.

peut espérer (et sans doute ne songe-t-il pas à l'espérer) autre chose qu'une existence marginale, il n'en constitue pas moins une figure essentielle du paysage humain de ces rues » (RH, p. 19). Plus encore, il

reste un ornement aussi caractéristique d'Hochelaga [...] et quand le Chinois mourra, car les Chinois quoiqu'ils en aient l'air, ne sont pas éternels, quand personne d'autre parmi ses compatriotes ne sera tenté de le remplacer, quand dans trente ans sa bicoque sera rasée par les bull-dozers pour faire place à un bloc d'habitations, c'est un peu de l'Hochelaga de jadis qui mourra avec lui (RH, p. 20).

En plus de représenter une frontière du point de vue de l'espace mental, Tching Lee est ici un repère : on pourrait même dire qu'il s'agit d'une *borne*, si l'on accepte la polysémie du terme, puisqu'il assure aussi une certaine connexion dans le quartier. Au-delà du service qu'il fournit, il participe de la quotidienneté d'Hochelaga et, bien que difficile à cerner, il est en mesure de rassurer la population environnante – malgré ses agissements bizarres, selon la perception répandue chez les Hochelagais dits de souche. Il

donne un certain rythme, une certaine teinte au voisinage. Les annuaires *Lovell* démontrent d'ailleurs qu'au 3448 rue Ontario Est, tout juste en face de la fenêtre des Hamelin, travaillait à titre de blanchisseur un certain Quing Goon à partir des années 1920-1930 avant que le commerce ne soit repris par un dénommé Wong Kee, lui aussi blanchisseur. Toutefois, en 1962 – soit une trentaine d'années plus tard, conformément aux propos relatés par

*Une odeur d'herbe fraîchement coupée accompagne ta déambulation le long de la rue Notre-Dame. La femme qui conduit le tracteur, porte grande ouverte, accuse à peine ta présence. Ici, à quelques rues de l'appartement, les bandes d'asphalte et de verdure suffisent à faire sentir un ailleurs – tu veux dire : du loin caché dans le creux du coeur. Il aurait suffi du passage d'une outarde, au moment de fermer les yeux, pour te retrouver une vingtaine d'années plus tôt dans un champ – sur le plate. Il apparaît de plus en plus, à force de flâner, que tu rapproches des strates, des moments couchés sur des plaques à la dérive, sans qu'elles n'arrivent à se toucher.*

Hamelin –, l'adresse en question disparaît des annuaires. Le regard posé sur le voisin d'en face est l'occasion d'offrir une projection de l'Hochelaga à venir.

En fait, c'est bien plus la proximité que l'origine du voisin d'en face qui importe, car il est un autre Chinois « dont la boutique est un peu moins branlante, un peu moins mystérieuse [et qui] se dresse dans la rue Ontario, mais à quatre ou cinq rues plus à l'est » (*RH*, p. 18). Surtout, cet autre Chinois a le malheur, soulignons l'ironie, de vouloir s'intégrer à la vie du quartier en blaguant, tentant une discussion, en se coiffant d'une casquette comme le font « les *p'tits-jos-coin-de-rue* du quartier » (*RH*, p. 18). Nous ne pourrions donc pas être à moitié étranger : pour constituer un repère, il y aurait nécessité d'offrir une opposition ferme à la norme, moins par volonté que par simple manière d'être. L'autre serait donc accepté plus facilement à condition qu'il fasse partie de l'horizon de l'observateur. Dans ce cas, il n'est peut-être pas négligeable de se questionner sur l'importance de ces quelques rues qui séparent le logement du narrateur de cet autre Chinois. Si nous regardons de plus près dans l'annuaire de l'époque, on remarque que la seule *chinese laundry* plus à l'est et conforme à la description en question est tenue par un certain Lee J. Sang, au 3840 de la rue Ontario. C'est surtout l'emplacement qui frappe : sise entre les avenues Valois et Bourbonnière, c'est probablement la marginalité spatiale de cette autre blanchisserie qui est mise en cause, car à l'est de l'avenue Valois, on vient tout juste de quitter Hochelaga tel que défini par l'auteur. Il est bon de rappeler que

[l]a voie ferrée qui coupe à la diagonale l'angle de l'avenue Valois et de la rue Ontario est la plaque tournante de cette frontière, une sorte de très bref *no man's land* au-delà duquel on semble respirer un autre air, où les gens ont une autre allure, de sorte que personne ne s'y trompe ou ne voudrait s'y tromper (*RH*, p. 81).

Cet autre air, c'est celui de Maisonneuve et la coupure est ici très nette : dès lors que nous nous trouvons en dehors des murs, nous ne sommes plus du quartier; du moins, la quotidienneté du territoire vécue n'est plus en mesure d'assurer son rôle de « force constitutive [et d']assimile[r] tous les faits et leur procure[r] un style homogène et commun.<sup>158</sup> »

<sup>158</sup> Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, p. 40.

Cette séparation est tout aussi nette sur les plans spatial et social lorsqu'il est question de quitter le quartier, pour la première fois, en tramway. Ce que le narrateur appelle communément « le parc Frontenac » se décline, au-delà du tunnel de la rue Moreau (frontière ouest du quartier), comme « un prolongement (en pis) d'Hochelaga [...], et il faut attendre vraiment ce qui commence à être le centre de la ville, avec ses magasins bourgeois, ses maisons plus anciennes construites en belle pierre grise, pour se sentir au cœur de Montréal et dans un autre monde » (*RH*, p. 66-67). C'est une zone grise qui abrite des entrepôts de mélasse et d'huile, mais aussi des Polonais et des Grecs. Cette sortie du quartier s'effectue avec une tante d'origine galloise (famille maternelle) qui lui propose d'aller se choisir un jouet, un peu avant Noël. Le garçonnet jette son dévolu sur des soldats de plomb représentant une division de l'armée anglaise : choix difficile pour un jeune Canadien français insufflé d'un patriotisme aux fondements troubles, mais il n'en reste pas moins qu'il s'agit là du jouet le plus modeste, le plus raisonnable.

Jusqu'à présent, les frontières d'Hochelaga ont une allure particulière : un simulacre de montagne au nord tout en étant bordé à l'est et à l'ouest par des zones à ne pas fréquenter. Le fleuve, qui constitue la frontière sud, n'a toujours pas été abordé en détail : cela ne sera fait que bien plus tard, lors d'une excursion survenant dans la deuxième section du récit intitulée « Les vérités révélées ». Cette fois encore, le repas a été pris tôt. Les enfants suivent les parents à la queue leu leu sur la rue Davidson jusqu'à la rue Sainte-Catherine avant de se diriger vers l'ouest pour emprunter la rue Dézéry. Le square Dézéry est rapidement passé : la présence d'« hommes en tricot de corps et en bretelles, écrasés sur leur banc » (*RH*, p. 146) suffit à conférer des airs louches à l'endroit. Poursuivant la même rue, la famille doit passer sous un tunnel « qui n'a pas meilleure réputation que le petit square [et dans lequel] on étouffe un vague mouvement de crainte » (*RH*, p. 146). Ce passage étroit et hostile mène toutefois vers un paysage totalement inconnu qui efface, de façon temporaire, les éléments du paysage hochelagais importunant les sens :

Le fleuve ne participe pas à [la vie du quartier], donc il n'a pas à s'en préoccuper. [...] On en est tout retourné. On regarde et on se tait. On écoute à peine les explications qui viennent. On ne songe même pas à poser de questions tant on est pris. Et il y a cet air marin, tout à fait inconnu lui aussi, qui harcèle les narines, annihilant l'odeur de cambouis, de goudron et de fumée. [...] Certes il ne faut pas être trop regardant sur la compagnie qu'on lui a abandonnée, des voies ferrées qu'il faut enjamber, des constructions chétives qui s'efforcent, avec des airs de hangars ou de débarras, de nuire à la bonne vue que l'on cherche à avoir de lui, des wagons de marchandises laissés comme par exprès sur des voies qui ne mènent nulle part, des caisses, des ballots s'entassant partout où ils peuvent. (RH, p. 147).

*Tu arrives à l'angle de Notre-Dame et de Davidson. Des auto-patrouilles encadrent un homme, gris et maigre, les bras flasques le long du corps – les joues mouillées. Point le souvenir des malheurs qui font que l'on ne sèche plus les larmes. Ce n'est qu'un peu plus loin que tu remarques un fouillis de métal tordu, de caoutchouc et de roues dentées.*

C'est évidemment avec un certain cynisme que le narrateur témoigne de l'amputation du quartier par l'industrie textile : la cotonnerie Hudon en l'occurrence. Malgré l'espace occupé, il est clair que la population locale ne profite en rien de la présence de la compagnie : ce secteur peu recommandable ferme le quartier sur lui-même, mais arrive toutefois à faire rêver de voyages quelques riverains de la rue Dézéry, le soir venu. Il n'est pas inintéressant de rappeler, à l'instar de Micheline Cambron, que ce secteur du quartier (le quai Dézéry et son prolongement) formait, jusqu'à la fin des années 1950, le noyau de l'ancien village d'Hochelaga (fondé en 1883)<sup>159</sup>. En son cœur même, force est de constater qu'il y a une division primordiale.

La séparation d'Hochelaga d'avec le reste de la ville de Montréal laisse croire – et ce n'est pas tout à fait faux – qu'il s'agit d'un lieu isolé au sein duquel règne une certaine uniformité, mais cette dernière est factice. Ainsi, certaines rues laissent croire à une synthèse du quartier, « telle la rue Darling qu'il faut savoir habiter dans sa partie haute si l'on a le moindre goût de se distinguer et le désir d'éviter une promiscuité peu agréable avec le commun des mortels » (RH, p. 134-135). Bien que la distinction entre le haut et le bas Hochelaga soit mentionnée à plusieurs reprises dans les *Rumeurs*, le bas

<sup>159</sup> Micheline Cambron, « Vivre et écrire Hochelaga » in *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, Québec, Département des littératures de l'Université Laval, été 2014, p. 54.



étant sans surprise connoté négativement puisque plus près de la cotonnerie et recélant un nombre plus important de constructions de mauvaise qualité<sup>160</sup>, notons que chaque tronçon de rue a ici sa couleur propre, donnée entre autres par les divers corps de métiers.

Plus encore, l'élévation du terrain et le bâti entretiennent un rapport d'adéquation avec le statut des habitants : aux maisons « basses et tassées » du tronçon situé entre les rues Notre-Dame et Sainte-Catherine appartiennent les tisserands, balayeurs et cardeurs; là où la « construction tend à se diversifier », entre Sainte-Catherine et Adam, on retrouve encore quelques tisserands mêlés à des « employés de tous ordres »; entre les rues Adam et La Fontaine<sup>161</sup>, on trouve d'un côté l'école des filles – l'école Stadacona, de bon standing – et les maisons perdent leur aspect brouillon au profit de bâtis de trois étages disposant de balcons et de

*Dans un cahier Canada imbibé d'eau, la mention « 6/10 ». L'attention du flâneur est observable à ses notes de passage.*

leur escalier en colimaçon qui voient passer « des commis de bureau et des petits fonctionnaires ». Cette gradation de la rue est toutefois interrompue, à l'angle de la rue Ontario, par une « usine de pièces métalliques » comportant une façade anglaise ainsi qu'un « léger gazon dont l'accès est interdit, par une haute clôture de fer » (RH, p. 135). Il est d'ailleurs assez curieux, dans ce passage, qu'aucune mention ne soit faite de la voie ferrée qui scinde le quartier en son milieu : outre cette usine, quelques maisons disparates et un garage coiffant le coin de la rue sont mentionnés – rien qui mérite que nous nous y attardons, selon l'auteur. Pourtant, passé ce point, le cinquième tronçon de la rue Darling, situé entre les rues Ontario et Rouen, constitue « sa gloire » (RH, p. 136). En effet, les loyers y sont plus chers puisque les constructions sont plus récentes et plus colorées, même que les « carreaux des portes d'entrée sont ouvragés, comme dans les meilleurs quartiers, ils s'ornent de diverses figures dessinées dans le verre, des cygnes ou des ibis » (RH, *ibid.*); les odeurs qui parfument les intérieurs ne sont pas les mêmes, sans compter

<sup>160</sup> L'historien Terry Copp va d'ailleurs plus loin lorsqu'il parle de ce secteur de la ville en affirmant que « dans l'est de la ville, c'était de véritables taudis neufs qui s'entassaient les uns sur les autres, rang sur rang. » Voir Terry Copp, *Classe ouvrière et pauvreté : les conditions de vie des travailleurs montréalais 1897-1929*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal Express », 1978, p. 82.

<sup>161</sup> Dans le texte de Hamelin, la rue « La Fontaine » se présente sous la graphie « Lafontaine ».



que c'est dans cette portion de la rue que l'on compte le plus d'abonnements au journal *Le Devoir*, signalant une différence en terme d'allégeance politique dans le haut Hochelaga : pour mémoire, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Henri Bourassa, fondateur du journal, a quitté le parti Libéral de Wilfrid Laurier, figure adulée dans le quartier, aux dires de Hamelin.

Misère et prospérité, grisaille et couleur se réunissent autour du creux laissé au cœur du quartier. Hamelin s'assure de nous bien faire entendre que, à Hochelaga, les frontières se manifestent sous des formes tout aussi variées que l'inconnu (l'étranger, qu'il soit anglophone ou autre), le danger, les privilèges financiers ou le niveau d'instruction. Nous dirons que, à quelques détails près, ces séparations existent encore, mais dans le cas du récit de Jean Hamelin, la frontière est franchie suivant les efforts d'un parcours qui, faut-il le rappeler, sont ceux d'un enfant qui n'a pas tout à fait dix ans.

*au bout de l'impasse  
Darling  
tu vois des toits gris  
Lantic les flèches de St-Clément  
les grues blanches et leur charge  
menant vers l'est  
par petits paquets*

*au bout de l'impasse  
Darling, tu vois  
au bas de la côte  
défiler des souvenirs divers  
crazy carpet  
mitaines mouillées gencives  
coupées sur la clôture Frost*

### 3.4 Toile de l'amour, de l'ailleurs et de l'ici

Comme nous l'avons souligné plus tôt, le recueil s'ouvre sur l'observation plus ou moins distraite du blanchisseur chinois dont la bicoque est située vis-à-vis du logement des Asselin. C'est par le regard du père que le lecteur est appelé à découvrir le quartier et il se trouve qu'un rapport de symétrie unit l'enfant au Chinois. Les figures que l'enfant dessine avec ses billes, assis à l'orientale sur le tapis du salon, sont tout aussi indéchiffrables pour le père que les idéogrammes tracés sur les paquets que le Chinois remet à ses clients; tous deux ne semblent jamais avoir quitté le quartier, à en juger par les étonnements du garçon et l'apparente fixité du blanchisseur dans le paysage hochelagais. Le père Asselin jette le même regard sur l'un et l'autre. Lorsqu'il nous est

dit que « le Chinois ne peut espérer (et sans doute ne songe-t-il pas à l'espérer) autre chose qu'une existence marginale, [mais qu']il n'en constitue pas moins une figure essentielle du paysage humain de ces rues » (RH, p. 19), il est difficile de ne pas y voir un parallèle avec l'enfant : élément essentiel, voire fondateur de la vie du quartier, mais qui par une éducation placée sous le joug religieux ne peut espérer se sortir de la misère et du chauvinisme ambiant. L'enfant ou, du moins, la manière dont Hamelin met en scène des bribes quotidiennes de son enfance, ne porte pas seulement à croire qu'il se sentait en marge, mais que le décrire comme s'il avait été étranger à ce quartier est nécessaire afin de le restituer le plus justement possible. C'est d'ailleurs cette « *disponibilité à l'émerveillement* » (RH, p. 177, l'auteur souligne) qui rend possible le sentiment de proximité avec le lieu – sentiment né, d'ailleurs, lorsque le narrateur voit pour la première fois la pièce *Athalie*. Le contexte dans lequel cet événement est restitué laisse plutôt croire que c'est le monde artistique en général qui est le filtre du regard aimant sur le quartier.

En fait, très tôt dans les *Rumeurs*, les habitants d'Hochelaga se trouvent liés au récit second (à Paris, et plus généralement à la France et à l'Europe) par le biais de l'art et, incidemment, de la femme aimée et admirée par le narrateur. Un passage, anodin en apparence, vient brouiller les pistes quant à la nature même de la femme aimée. Bien que Maurice Lemire affirme, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* que c'est « [s]ans aucun lien et à intervalles réguliers [que] la narration est entrecoupée de textes lyriques que l'auteur adresse à son épouse » en plus d'ajouter, car l'emphase n'était pas suffisante, que « [l]'effet est décevant<sup>162</sup> », il nous faut rectifier. L'épouse (c'est bien sûr une supposition

*Les heures s'entassent et tu te demandes pourquoi tu marches sans cesse les mêmes rues, les mêmes ruelles, t'arrêtes dans les mêmes cafés. Tu n'es pas d'ici, pourtant tu espères y glaner des moments qui te rendront familier ce territoire de bric et de broc. Tu n'attends aucune révélation, sinon les surprises que te réserve le collage. Le flâneur, penses-tu, est la somme de ses étonnements – et il ne s'étonne que de l'ordinaire.*

<sup>162</sup> Maurice Lemire (dir. publ.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Éditions Fides, 1980. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?app=ca.BAnQ.sdx.DOLQ&db=notice&id=04734&qid=sdx\\_q1&n=2&col=\\*\\*.Auteurs&f=nom\\_recherche&v=Hamelin,%20Jean](http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?app=ca.BAnQ.sdx.DOLQ&db=notice&id=04734&qid=sdx_q1&n=2&col=**.Auteurs&f=nom_recherche&v=Hamelin,%20Jean) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

de la part de Lemire, le texte ne disant rien sur le statut marital officiel du narrateur) n'est pas le destinataire de ce récit second, mais bel et bien le sujet. Et encore, il semble que ce récit mettant en scène la femme aimée serve surtout à créer des correspondances avec une quotidienneté passée dans le territoire hochelagais ainsi qu'avec une quotidienneté vécue à Paris au moment de la rédaction des *Rumeurs*. De plus, toujours nommée « elle », acquiesçant sans cesse aux propositions du narrateur, il est difficile de croire qu'il s'agisse d'un éloge amoureux. Tout au plus y trouvons-nous le témoignage subtil d'une connivence, d'une passion pour le voyage, la vie culturelle et artistique. Avant de poursuivre, il est à propos de citer une portion substantielle d'un fragment du récit second, afin de mettre en évidence quelques détails :

*À la considérer ainsi de dos, tout absorbée par ce qui la retient, on songe à Proust et à ce qu'il dit de certaines toiles de maîtres hollandais qui semblent autant de fenêtres ouvertes sur un intérieur nettement défini par une embrasure ou une croisée ouverte, ainsi ce dos a su très bien se cadrer dans l'ouverture de la porte de la chambre, à son insu elle compose elle aussi une toile hollandaise [...]. [I]l est permis d'apercevoir, le couvre-lit de toile grise, écru, l'édredon ramené sur le pied, où domine un jaune tendre paresseusement ondulant, semé de minuscules fleurs bleues, tout le reste du tableau étant occupé par le mur tendu d'un tissu vert uniforme, le bonheur-du-jour rectangulaire, de taille médiocre, s'insérant entre elle et le mur, puis finalement faisant fond et répliquant au jaune de l'édredon le tapis vieil or qui sert de base à toute cette édification très sobre et raisonnablement ordonnée de volumes et de couleurs. Le moment est bientôt venu où elle quittera d'un mouvement inconscient le meuble, le siège, puis la pièce et avec son départ se décomposera le tableau qu'elle avait formé à son corps défendant, car sans elle il ne peut plus être question de tableau, ces lignes, ces formes, ces couleurs n'ont plus d'âme car c'est elle qui leur prêtait vie. Tandis qu'au dehors, au-delà de la porte-fenêtre du salon, la circulation des voitures et des autobus continue, indifférente à ce que là-haut, au cinquième de cet immeuble réputé banal, un tableau qui pourrait être de quelque Vermeer moderne s'ordonne ou se défasse... » (RH, p. 59, l'auteur souligne).*

Il y a dans ce passage des éléments similaires à ceux qui nous ont introduit au quartier d'enfance : le père à la fenêtre, absorbé par la rue Ontario et plus spécifiquement par l'échoppe du Chinois, ici remplacé par le regard sur l'aimée; l'immeuble français est tout aussi banal que celui où se trouve le logement des Asselin au bas duquel la circulation des tramways bat son plein; l'ordre et le désordre du tableau, dont le tapis sert de base à son édification, rappelle sans équivoque la constellation de billes qui « se transforme sans cesse sur le tapis » (RH, p. 12). Par ailleurs, il y a un lien direct entre le nez de la femme aimée et celui du portrait d'homme de Giovanni Bellini (RH, p. 23) : cette comparaison, assez peu subtile, survient à la suite de la description du commerce illicite d'alcool que tient l'un des Italiens du quartier (un dénommé Giovanni) tout juste derrière la bicoque du Chinois (RH, p. 20-22). Par le simple usage d'un prénom, des liens se tissent entre les récits et nous motive à chercher des nouveaux indices.

*Au détour d'une ruelle, la mollesse du matelas – ponctué de taches brunâtres – contraste avec le ventre de bœuf rouge qui le surplombe. Ce n'est qu'après coup que tu remarques une masse sombre. Briques, minou, matelas, penses-tu, mais presque aussitôt le crâne de la bête te rappelle un personnage issu d'une toile de Füssli. Tu n'as de souvenir que le poids d'une tête entre tes doigts, la texture des os, de la peau et du pelage secoués d'un faible souffle.*

Le récit second participe pleinement de la recherche d'une cohérence intérieure dans les *Rumeurs* et exige du lecteur une attention aux détails. La redondance du motif incite à lier les différentes strates : nous sommes invités à refigurer Hochelaga. Ainsi, la présence des maîtres hollandais est maintenue du début à la fin, tant dans le récit premier que dans le second. Nous citons de nouveau un passage qui joue avec la référence proustienne. Le narrateur planifie les vacances d'été à venir – entre parenthèses, nous devinons son consentement aux propositions faites par le narrateur, à la limite de la soumission : « *Et tant qu'à être à Amsterdam, nous pourrions aller à Haarlem pour les Frans Hals? (Oui, oui.) Oriane affirme qu'il faudrait les voir, ne serait-ce que d'un tramway en marche, et leur faire bye-bye de la main en passant. Admirables Frans Hals!* » (RH, p. 117, l'auteur souligne<sup>163</sup>). Nous reconnaissons évidemment les paroles

<sup>163</sup> Le passage auquel il est fait référence ici provient de Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, Paris, Éditions Phidal, coll. « Maxi-Poche / Classiques français », 1995, p. 530 : « Mais quand même vous

d'Oriane de Guermantes, cette dernière étant nommée, dans le contexte, comme une présence familière – voire une amie de la famille qui ferait des propositions pour le voyage à venir. De nouveau, c'est de l'impériale d'un tramway – et donc d'une vue en plongée – que les tableaux seraient observés, et ce, sur le mode du passage offrant des impressions fugitives plutôt que celles que pourraient offrir une observation patiente.

### 3.5 Vers le fond

La référence aux maîtres hollandais est constante à travers le récit, deux passages sont particulièrement intéressants lorsque des habitants d'Hochelaga sont explicitement

*Les voyages de sable laissés sur le chantier de l'école Baril, ces dernières semaines, ont formé des plages provisoires le long des trottoirs. La nuit venue, des pères et des mères venaient remplir des sacs de jute, accompagnés de leurs pouspons. Tu crois que le temps des rempotages arrive, mais tu sais qu'au fond, il n'est question, ici, que de voler un sac de sable pour parer aux inondations à venir – voler du temps et si possible le rivage d'une mémoire.*

comparés à des toiles de Hals. Il s'agit alors de toiles vivantes qui constituent un musée à ciel ouvert ou un anti-musée, pour reprendre la formule de Michel de Certeau : les toiles sont sujettes à la dégradation et aux intempéries, que nous pourrions autrement appeler « oubli ».

Suivons une course du narrateur, rue Ontario. Il quitte ses jeux pour aller quérir le père dans un club social un brin obscur, semblable au commerce illicite de Giovanni. Un détail nous fascine par son impossibilité. Lorsque le gamin quitte ce que nous devinons être l'appartement familial, il est dit que la porte devra être franchie à nouveau dans « deux, trois, quatre ou cinq minutes » (*RH*, p. 118). Quelques détails confirment que la direction empruntée mène vers l'ouest, car

il faut passer sans jeter un coup d'œil ni au *Hochelaga Meat Market* ni à la quincaillerie du vieux Monsieur Melançon, ni au magasin de nouveautés tenu par un Juif ou un Syrien, peu importe, déjà l'odeur de graisse rance indique que l'on approche du but, elle dénonce le *quick lunch* du Grec, c'est à l'intérieur de ce restaurant miteux où l'on ne voudrait pas pour tout l'or du monde grignoter un

---

n'auriez eu qu'un quart d'heure c'est une chose extraordinaire à avoir vue que les Hals. Je dirais volontiers que quelqu'un qui ne pourrait les voir que du haut d'une impériale de tramway sans s'arrêter, s'ils étaient exposés dehors, devrait ouvrir les yeux tout grands. »

sandwich, que ces pas pressés nous poussent, la *porte-moustiquaire* est tirée, elle claqué sec dans le dos [...] (RH, p. 118).

Au-delà du fait que bon nombre de restaurants douteux ont encore pignon sur la rue Ontario, nous remarquons l'usage de l'italique qui, chez Hamelin, signale les expressions étrangères ou bien les expressions d'usage populaire. Si la quincaillerie du M. Melançon est aisément identifiable dans les annuaires *Lovell*, à quelques pas du logement des Hamelin, il n'est pas fait mention d'un *quick lunch* à proximité. Ce n'est qu'une fois à l'extérieur de la balise ouest identifiée par le narrateur (à savoir la rue Moreau) que l'on retrouve le *Frontenac Quick Lunch* dont le propriétaire était un certain Andonis. Le restaurant en question se trouvait situé au 2563 rue Ontario Est, entre les rues Frontenac et Harbour (aujourd'hui rue du Havre). Notons que l'emplacement, passé cette rue dont l'odonyme rappelle le « port » et donc un paysage ouvrant symboliquement sur l'ailleurs et le rêve, ne semble pas relever de la coïncidence. Dans le texte, toutefois, aucune mention de tout cet espace parcouru, sinon quelques commerces, comme si le franchissement de la frontière rendait momentanément impossible le récit.

Finalement, après avoir traversé le restaurant du Grec, le gamin doit franchir un espace totalement détérioré, constitué d'une « porte crasseuse et gluante qui donne sur l'arrière-cour [et d']un mince trottoir de bois fait de planches disjointes, à moitié pourries, qui

*Il la pousse en silence dans l'allée de leur résidence, rue Aylwin. Ça fait des années qu'elle est clouée à sa chaise roulante, ne se levant que pour aller de la chaise au lit et du lit à la chaise. Parfois, elle fait un pas ou deux sur le trottoir, chancelante. Denise n'est plus capable de dire, aujourd'hui, que marcher, c'est se souvenir. Ces mots de Valéry, elle les a toujours retenus depuis ses heures de lecture en cachette, l'été suivant sa cinquième année. Elle n'en avait pas alors saisi le sens. Plus d'automatisme dans l'alternance des pieds qui ne sont maintenant que des blocs de sel sous une pluie printanière.*

*– Tu veux pas te lever un peu, Denise? Ça te ferait du bien...*

*– Chu fatiguée, Jean... Y a des jours où j'ai même de la misère à me souvenir c'est quoi, que de marcher.*

*Son Jean est resté le corps droit comme une barre de fer, derrière la chaise roulante, tout juste avant la clôture fraîchement repeinte en vert qui mène au trottoir. Ils sont restés là, longtemps, à s'écouter respirer.*

mène à une bicoque branlante recouverte de tôle ondulée où la rouille a pris partout » (RH, p. 118). C'est donc dans cette cabane, comme un îlot entouré de vide, que l'on retrouve « ce tableau presque toujours semblablement composé, comme pour quelque dérisoire leçon d'anatomie ou quelque ridicule portrait des régents d'un hospice de vieillards à Haarlem » (RH, p. 119). Ce passage fait explicitement référence aux tableaux *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt (1632) ainsi qu'aux *Régents de l'hospice de vieillards à Haarlem* (1664), édifice qui est devenu, plus tard, le musée Frans Hals.

Ces vieillards sont nommés, un peu plus loin, les « piliers d'Hochelaga » (RH, p. 120) : ils ont quelques économies, passent leur retraite à tuer le temps en jouant aux cartes. La seule présence du père témoigne d'une certaine aisance de la famille Asselin-Hamelin. Le *p'tit club*, où ils se rassemblent quotidiennement, est mal éclairé et enfumé; au centre des joueurs, certains debout et d'autres assis dans des fauteuils dont la provenance est obscure; à la périphérie de la table, on retrouve mains, coudes, bras, bouteilles de coca, cendriers, des tas de cartes – à certains égards, la scène rappelle la série de tableaux *Dogs Playing Poker* de C. M. Coolidge. Mais à travers tout ce fatras, au cœur duquel le jeu prend toute la place, une image reste difficile à chasser : le tapis à frange, qui repose sur la table. Nous n'en ferions pas de cas si le quartier n'avait pas, auparavant, été comparé à un « tapis magique » et si le recueil de Hamelin ne s'ouvrait pas sur ce jeu de billes ayant cours sur le tapis du salon et si un autre tapis n'avait pas été perçu comme l'élément de fondation de la toile où s'anime la femme aimée. Autour de cette table se retrouvent les piliers d'Hochelaga et nous devons considérer ceci : sur la table de jeu, au cœur de la leçon d'anatomie, se trouve un corps mort, celui d'un petit voleur condamné à mort<sup>164</sup>. Au-dessus de la fondation se retrouve le jeu : c'étaient des billes pour l'enfant, ce sont des cartes pour les pères... Surtout, passé la rue du Havre, nous ne pouvons nous empêcher de retrouver dans le sous-texte un « corps-mort ». En

<sup>164</sup> Nous retrouvons le contexte de la dissection ayant cours dans le tableau ici : Alain-Charles Masquelet, « La leçon d'Anatomie du Docteur Tulp » in *Académie nationale de médecine*, rubrique « Chroniques historiques », 2011. En ligne : <http://www.academie-medecine.fr/publication100036305/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).



marine, il s'agit d'un dispositif consistant en un objet lourd déposé au fond de l'eau et qui permet, par l'usage de bouées, chaînes et cordages, le mouillage d'embarcations. Un détour, vers le cœur d'Hochelaga, nous permettra de confirmer l'image d'un quartier en ruines, submergé.

*C'est un drôle d'objet. Une espèce de boîte trouée, suspendue à la galerie d'une cour arrière. Son étroitesse laisse croire qu'il s'agit plutôt d'une cage destinée à une perruche, si ce n'était de son si large trou.*

### 3.6 Un marin sur le rivage

Effectuons un détour sur la rue Dézéry, plus précisément du côté de la maison des Duhamel : les occupants (deux veuves et un oncle gagnant un maigre salaire) sont pourtant propriétaires des lieux, fait rare dans « un quartier où l'on naît et meurt locataire » (RH, p. 166). Cette maison

*Une cage à faucon ou à vautour, est-ce possible? Non. Cela semble plutôt destiné à la Corriveau. Mais il faut bien s'y résoudre : l'objet est une manière de panier. Ainsi, le passant est invité, par l'action conjuguée de la luisance du rotin et de sa curiosité, à se balancer dans le filet d'une crosse.*

n'est pas sans rappeler « la maison écrasée des Pilon » (RH, p. 48 et suivantes) qui se présente comme le point culminant de la pauvreté du quartier, dans la première section du recueil : des enfants « turbulent[s] et lépreu[x] » (RH, p. 49) qui vont jusqu'à manger dans les poubelles mais qui, par miracle, semblent immunisés contre les maladies et les blessures. Enfance rongée, nous laisse entendre le narrateur, mais qu'il vaut mieux cacher.

La mention des Duhamel survient au troisième fragment de la dernière section du recueil, intitulée « L'acheminement », qui annonce une séparation progressive d'avec le quartier. Le narrateur évoque une époque de sa vie « où l'on ne conserve par très longtemps ses billes » (RH, p. 163) suivie d'un fragment en italique qui se déroule sur les hauteurs de la ville de Laon. Le narrateur et l'être aimé, après une véritable ascension, constatent la splendeur de la cathédrale Saint-Martin. L'auteur joue évidemment sur le motif de l'escalade de la rue Davidson et des lieux contemplés à la lisière de la ville – comme à la lisière du quartier d'enfance. Toutefois, ce sont ici les trains de la gare Saint-Lazare et non le dirigeable qui « paraissent de charmants jouets » (RH, p. 165), que les



« hauteurs d'Hochelaga apparaissent comme un tertre dérisoire » (*RH, ibid.*) et qu'ils se recueillent dans un cimetière où il est possible

[d']admire[r] ce message vieux comme les siècles qu'on aurait dû déchiffrer au dos des cartes postales toutes écornées, envoyées d'Europe cinquante ans plus tôt par des militaires désemparés, qui ne savaient pas lire une beauté qui survit à toutes les ruines parce qu'elle les imprègne... (*RH, p. 166*).

Il y a lieu de croire, à cause de l'insistance de ces traits, que l'auteur préfigure l'engloutissement du quartier. Ainsi, sur la rue Dézéry, dans le cœur historique d'Hochelaga,

*À deux pas de la librairie, un type s'installe avec son banjo et ses cordes vocales – un mélange de Maida et de Cobain dans le grain de la voix. Plus tu t'éloignes, plus la mélodie devient claire : « And you could have it all, my empire of dirt... »*

une amitié naît entre le narrateur et le jeune Roland – que les deux tantes veulent convertir en curé. Elles le vêtent d'une soutane; l'oncle lui fabrique un autel. Le fait que les membres de la famille « ne doivent pas être très intelligents » (*RH, p. 167*), imaginés sous les traits du pinceau de Frans Hals, et que le petit Roland loue le Seigneur avec des « âmes d'élite » (*RH, ibid.*) laisse planer sur le lieu une atmosphère d'enfermement, d'abus même : rapidement, il n'est plus possible pour les deux enfants de se voir, l'une des tantes feignant une maladie chez son neveu. Nous pourrions y voir le jeu du côtoiement, approprié ou non, de différentes classes sociales<sup>165</sup>, mais un détail somme toute anodin laisse présager quelque chose de plus sombre : la maison de la rue Dézéry « s'abîme comme la ville d'Ys » (*RH, p. 169*).

Et voilà que se présente au lecteur une séquence familière ramenant aux récits de voyages de Maupassant, plus particulièrement en Bretagne où, de passage à Ouessant, il est accueilli par un curé<sup>166</sup>. Au cours de la soirée, un jeune Breton vient alors réciter un cantique – dans une langue inconnue pour le voyageur et que l'hôte doit traduire, sur le

<sup>165</sup> Robert Guy Scully rappelle d'ailleurs, dans son article « Quand Jean Hamelin évoque les rumeurs de son Hochelaga » que sa grand-mère se souvenait d'un certain échevin nommé Hamelin – fort probablement d'Edmond Hamelin qui a été conseiller municipal de Montréal de 1938 à 1962. Il y a donc une parenté probable avec Jean Hamelin, mais que nous n'avons pu établir. Il est assez probable que le narrateur des *Rumeurs* faisait référence à cet homme lorsqu'il est question du père Hamelin.

<sup>166</sup> Guy de Maupassant, « En Bretagne » in *Au soleil. Sur l'eau*, texte établi et présenté par Gilbert Sigaux, Lausanne, Société coopérative Éditions Rencontre, 1962 [1882], p. 197-222.

mode du prêche, rappelant vaguement les zozotements du petit Roland – qui consiste en une description des affres de l'enfer et où père, fils, mère et fille se maudissent mutuellement. Le lendemain, le voyageur part pour Douarnenez et, près du sentier des Douaniers, rencontre un marin qui le mènera vers la baie des Trépassés, qualifiée d' « antichambre du séjour infernal<sup>167</sup> », et où trois hommes se tiennent sur la plage, près d'un matelot noyé. Le guide, préoccupé, « car les noyés en ce pays ne sont pas rares<sup>168</sup> », fait se pencher le voyageur au-dessus de l'étang pour lui montrer les murs de la ville mythique d'Ys. La posture suggérée, de nouveau, laisse croire que cette portion du quartier est regardée de haut, de façon littérale et figurée, mais aussi en zone littorale. Il rappelle ensuite les grands traits de l'histoire d'un roi dont la fille « se donnait à tous, puis les faisait tuer<sup>169</sup> » et, bientôt, c'est toute la ville qui se livre aux excès de la chair.

Bien sûr, le lecteur n'est pas dupe. Ce n'est pas la maladie qui mine le petit Roland, ni non plus le fait que la famille du narrateur soit d'une classe sociale supérieure, mais plutôt quelque chose qui relève de l'inceste. On n'en dit mot, comme s'il en était de cette maison comme d'une carte postale envoyée par des soldats, de l'autre côté de l'Atlantique : au recto, des ruines de villes européennes dont on n'arrive pas à savoir le nom; au verso, des propos de soldats – les oncles du narrateur – sans repères. La maison des Duhamel est un espace blanc, un trou laissé dans la trame du quartier, biffé de

*Le pêle-mêle des dernières semaines commence avec l'image d'un enfant nu, debout derrière une fenêtre à guillotine de l'avenue Valois. À ses pieds repose une masse de fourrure et de chairs pelucheuses. Sur le trottoir, une femme heureuse d'avoir trouvé du stationnement au-dessus du parc égrène un chapelet d'enfargements à l'attention de son fils de huit ans, tout au plus.*

*– On sera pas empêtrés dans la vente de gar... le ventre tro... la vente trottoir...*

*Un peu plus loin, une fillette effarouchée, assise au bord de la rue, retire un caillou du bourrelet ceignant sa rotule gauche. À son index droit, une bague de plastique rose en forme d'araignée – trouvée dans une boîte de Corn Flakes ou dans la machine Pinnacle de la Belle Province; et à côté de cette distributrice, le tremblement éternel d'un index sur une touche du clavier du téléphone public – faites le huit.*

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 220.

l'ordre du dicible. Nous poussons à peine la comparaison en disant que la posture du narrateur, au seuil de la porte de la maison, rappelle celle du narrateur et de sa compagne sur les hauteurs de Laon, se recueillant – dans un cimetière – sur ces anciens messages : par le biais de la métaphore et de la métonymie, c'est aussi sur le quartier que le regard se pose, l'attitude de recueillement, voire de surprise, étant la même qu'au premier dévoilement entier du « tapis magique » d'Hochelaga. Plus encore, le fragment suivant l'engloutissement de la maison des Duhamel insiste sur la division de la carte électorale de l'arrondissement. Le secteur au nord de la rue Ontario correspond alors à la circonscription électorale de Préfontaine tandis qu'au sud le nom Hochelaga est conservé. Avec le temps, il devient de meilleur ton d'habiter la nouvelle division, la mauvaise réputation collant de plus en plus à Hochelaga. Les cartes postales, quoique amputées d'éléments importants, donnent une fenêtre sur l'ailleurs, un ailleurs désormais habité par Asselin, ainsi que la carte électorale hochelagaise, sujette à la découpe, se rejoignent. C'est dans la coprésence de ruines – personnelles ou architecturales – qu'elles trouvent une manière de venir au jour, qu'elles deviennent habitables. Les cartes de l'oncle Henri, revenu brisé par la guerre, faisaient pour le narrateur office d'un jeu, reposant entièrement sur des images, des noms et sur la mémoire :

*Je traverse la place Valois : Charon est là. Moustache en balai, casquette des Bruins, palette devant, surmontée d'une casquette des Canadiens, palette derrière, survêtement Adidas, pantalon de treillis, bas de laine orange dans des chaussures de cuir italien, si ça se trouve, tout droit sortis du magasin Renaissance. Il plonge une main dans un sac de papier brun, défaisant grossièrement une miche dont il jette les morceaux à ses pieds. Moineaux et pigeons s'agglutinent à ses semelles. Plumes et miettes se mêlent.*

ce sont plutôt les photographies en noir et blanc, les images qui composent un album redoutable et désespéré sans doute, merveilleux pourtant car elles dépayseraient déjà, elles ouvrent sur le monde une première fenêtre, elles proposent une magie incroyable de noms encore mystérieux et de visages glabres, moustachus, monoclés et casqués, des noms qu'on s'est fait lire et qu'on accole désormais sans jamais se tromper à ces visages, Foch, Joffre, Pétain, Mangin, Fayolle, Franchet d'Esperey, au milieu de noms de lieux qui tentent confusément de sortir de leurs ruines, Rouen, Amiens, Reims, la Somme, la Marne, Wimereux, Saint-Quentin, l'Aisne, Laon, des noms qui prendront bien du temps à identifier de

vraies villes, de vrais paysages urbains, de vrais rivières qui ne seront plus accolés nécessairement à un front précis, à une victoire ou à une retraite. (RH, p. 39)

Il semble qu'à certains égards, Hamelin ait tenté de faire sortir Hochelaga de ses ruines, justement en donnant à ses rumeurs quelque chose de brisé qu'il nous faut recomposer.

\*

Et il reste ce petit espace, d'apparence banale, la galerie, que nous avons évacuée jusqu'à présent. Poste d'observation par excellence pour les épieurs et les désœuvrés, ce petit rectangle conjoint le privé et le public, le dévoilement et l'anonymat, l'ordre et le désordre. Une galerie... là où sont disposés des tableaux – les Asselin-Hamelin en forment un, nous semble-t-il –, mais aussi un espace creusé, souterrain. Accessible par une porte moustiquaire, comme c'est le cas pour le *p'tit club* des piliers d'Hochelaga, la galerie offre au regard la « marque » du quartier (RH, p. 43), qui n'est pas sans rappeler la facture du texte. De ce rectangle devenu trop petit pour une vie adolescente, nous observons

grisaille, misère et laideur organisées géométriquement par le gré ou la fantaisie, le laisser-aller ou l'incurie des constructeurs de ces maisons qui se conjuguent, se juxtaposent sans se toucher, d'étages ou de logements qui se superposent, qui ont entre eux une parenté, un air de famille qui sont bien la marque du quartier, de la brique

*Ça m'arrive encore d'imaginer Hiroshima. Le lampadaire s'éteint dans la rue Guimond. L'enfant reste étendu sur la galerie, un pissenlit sur sa poitrine de gosse malingre. Il n'est plus ici depuis des mois, c'est bête, mais son souffle – son cri long et vide qui ameutaient les pitbulls de Mario – est coincé en dessous des écailles rouges qui recouvrent la brique.*

rouge ou brune, parfois peinte il y a un quart de siècle, du bois également peint il y a longtemps d'un gris cafardeux, uniforme, bois délavé, sali, pourri en maints endroits, qui donne à entendre que toutes ces structures sont à la vérité peu solides, on le sait si bien que faute de mieux, de temps en temps, on les rafistole, pas trop souvent cependant car les temps sont durs, cela coûte cher et les logis au prix où ils sont ne rapportent plus grand-chose, en fait la propriété, de l'aveu général, ne rapporte plus rien, c'est le refrain de l'époque. Donc cette aire rugueuse à l'œil, appelée galerie n'en constitue pas moins dans son décor de hangars, de passerelles et de cordes à linge une espèce de paradis pour les jeux (RH, p. 43).

La galerie, c'est ce lieu de relâchement, d'abandon d'à-quoi-bon où les enfants, malgré tout, se rassemblent pour entendre la mère lire des contes – ceux de la comtesse de Ségur –, c'est cette étendue resserrée dans ses limites servant de tableau noir pour des insultes gratuites lorsque les conflits entre frères ou amis restent noués. C'est le lieu des refrains appris par cœur, là où le laisser-aller est possible au cœur d'une vie menée par les attentes et les conventions. C'est par des refrains à travers lesquels nous avons toujours perçu une gravité sourde que nous désirons clore ce chapitre sur les *Rumeurs*. Sur la galerie se confondent les chansons enfantines :

En roulant ma boule, A Saint-Malo, beau port de mer, Alouette, Il était un petit navire, toutes portant leurs cargaisons de voyages attirants, chargées d'avoine, chargées de blé, qui n'avaient ja-ja-jamais navigué, et la queue, alouette, ah! trois beaux canards s'en vont baignant, le long de l'i-île, les premiers jours de mai, si difficile à retenir en bon ordre avec leurs chiens courants, leurs lapins grattant la terre, [etc.] (RH, p. 44).

Nous nous rappelons tout de même des bribes de ces chants, amoncelés dans la mémoire et dans la voix, qui étaient plus tristes que gais : *derrière chez nous y a un étang, ô fils du roi tu es méchant... si je le vends pas, je le donnerai, à ce prix là, on peut s'arranger... le galant s'est noyé, sur le bord d'île, le galant s'est noyé, sur le bord de l'eau...* Pour le narrateur, *Isabeau* reste le plus bel air. Le noyé – un marin – s'offre comme un appel à se pencher au-dessus du garde-corps de la galerie, s'il en est un, et à

*Le lampadaire s'est éteint. Le ferrailleur d'en bas a cessé de froisser les tôles cueillies durant la journée. Le cancer a roulé au fond de sa gorge tandis qu'Hiroshima, seul sur sa grande île, pinçait quelques rares étoiles du bout des doigts. Je l'entends encore lancer des bouteilles de verre et des fragments de miroir dans la ruelle alors que les chats, près des treillis, feulent et lèchent leurs pattes rouges. Des aigrettes de pissenlit ont frôlé mon visage, mais peut-être était-ce la neige.*

*Le lampadaire. Dans son globe, les moineaux ont piaillé, puis une masse a déboulé dans le colimaçon.*

regarder Hochelaga comme une première et une dernière fois telle une ville d'Ys que l'on ne retrouve plus que dans les récits. La galerie appelle les figures de l'île et du rivage où vient mourir le marin et avec lui une part de la rumeur. Mais peut-être qu'avec « ses

planches mal jointes » (*RH*, p. 45) il faut y voir un radeau sur lequel il ne reste plus qu'à dériver.



Figure 14. Un tuteur dans la ruelle (B. Bordeleau, octobre 2013)

*6 septembre 2014, 21h18*

*Rue #Adam  
les balcons fument  
recroquevillés dans leur pull.*

*#dérive*

*14 décembre 2015, 20 h 0*

*Ligne de faille, coin #Bourbonnière  
et #LaFontaine, une branche sur la  
brique comme une aiguille sur le  
papier d'un sismographe.*

*#dérive*





Figure 15. Du matelas et de la clôture (B. Bordeleau, février 2014)

*aux fenêtres d'un premier  
rue La Fontaine      des flocons  
bricolages taillés dans les petites annonces  
témoins d'adolescents qui brûlent  
sur les trottoirs d'Aylwin  
le pollen des peupliers*

*10 mars 2015, 13h11*

*Dans la ruelle, au nord  
d'#Ontario, une poussette  
parapluie repose sur le  
toit troué d'une remise.*

*#dérive*



Figure 16. C'était une longue douche (B. Bordeleau, septembre 2014)

*30 juin 2011, 10h38*

*Sur les trottoirs de la rue #Adam : commodes,  
chaises, sacs poubelle, matelas gonflés d'eau  
et de punaises, vieilles lampes, chats en  
quantité.*

*#dérive*

*dans la ruelle la nuit*

*tu n'entends pas  
les pièces  
du casse-tête de la fin du mois  
remuer sur la table de la cuisine*

*il n'y a que le murmure  
un peu de monnaie  
des billets peut-être  
passés sous la table si  
par chance*

*les enfants n'en sauront rien*

*ils croiront que l'on raccommode  
les malheurs et les creux  
par la prière et des bouchées de Corn Flakes  
après minuit*



Figure 17. « L'avenir en chantier » (B. Bordeleau, septembre 2013)

*10 mars 2015, 13h11*

*peu à peu le fer  
ceignant l'#écoleBaril  
est arraché*

*il ne restera bientôt  
qu'une tranchée  
dans la neige sale*

*#dérive*

*devant la clôture qui enserre  
le creux flanqué par Chambly  
et Joliette une enfant enrubannée de  
rose les pieds fragiles  
noirs de plastique Dollarama avec  
à la pointe  
un tas de sable  
et le désir d'un château*

*un moment de rien  
dans le midi clair*



Figure 18. Une peluche en cavale (B. Bordeleau, juillet 2014)

## CHAPITRE IV

### FAIRE SURFACE

Home, c'est le retour au lieu où  
la distance ne comptait pas encore.

John Berger, *Et nos visages, mon cœur,*  
fugaces comme des photos<sup>170</sup>

*Tityre achète un aquarium; il le place au milieu de sa chambre la plus verte et se réjouit à l'idée que tout le paysage du dehors s'y retrouve. Il n'y met que de la vase et de l'eau; en la vase est un peuple inconnu qui se débrouille et qui l'amuse; dans cette eau toujours trouble où l'on ne voit que ce qui vient près de la vitre, il aime qu'une alternance de soleil et d'ombre y paraisse plus jaune et plus grise – lumières qui, venues par les fentes du volet clos, la traversent; – Eaux toujours plus vivantes qu'il ne croyait...*

André Gide, *Paludes*<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> John Berger, *Et nos visages, mon cœur, fugaces comme des photos*, trad. de l'anglais par Katya Berger Andreadakis, Seyssel, Champ Vallon, 1991 [1984], p. 113.

<sup>171</sup> André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1920, p. 59.



#### 4.1 1646 rue Joliette : adresse, espace appartemental

Il est de ces livres qui nous accompagnent longuement, au fil du souffle et de la semelle : c'est une question de tonalité, d'un accent lyrique ou tragique, peut-être – une sincérité de l'adresse à un quartier que l'on apprend à connaître au fil de nos propres déambulations. *Homa Sweet Home*<sup>172</sup> est de ces livres qu'il faut apprivoiser, voire métaboliser, car la démarche du poète Patrick Lafontaine est complexe. Pour ce dernier, élevé dans le quartier et ayant habité à Boucherville (lieu d'embourgeoisement) plus tard dans sa vie, il s'agit d'un retour à la simplicité des gens ordinaires. Or, tel qu'il le

*Le photographe se tient sans doute rue de Chambly, pointant son appareil vers l'ouest, en travers de la cour de l'école Baril. On remarque d'abord le ciel rouge, illuminé par un feu d'artifice coiffant un ou plusieurs blocs d'appartements. L'explosion calque le houppier d'un arbre – un érable, selon toute vraisemblance – situé au niveau de la rue. Émergeant de la masse noire de l'école, deux halos verts, comme des lucioles : l'un laisse deviner les motifs de l'édifice Art déco alors que l'autre découvre un sol mouillé. Un fleuve de nuit, pense-t-on. Au-dessus de la ligne des toits, les deux clochers oxydés de l'église Très-Saint-Rédempteur se donnent des airs de biberons ou de méduses.*

révèle dans un entretien accordé à l'émission *Branchements* diffusée le 21 août 2013<sup>173</sup>, c'est bien la misère qu'il a retrouvée dans Hochelaga. La quête identitaire, où la nostalgie avait le beau rôle, s'est trouvée face à un mur.

Lafontaine, toutefois, se garde de faire un constat d'échec et s'emploie plutôt à offrir une vision conjonctive de deux mondes qui se rencontrent : nous assistons à des scènes quotidiennes de misère et de violence, mais cette vision est nuancée par la présence d'un Hochelaga qui se modifie graduellement par le phénomène de l'embourgeoisement. Aucune prise de position n'est palpable à la première lecture, sinon le sentiment d'un amour du poète pour le lieu – que nous nommerons à juste titre *empathie* – et qui « se dit / à distance » (*HSH*, p. 12). Bon nombre de motifs, voire de

<sup>172</sup> Patrick Lafontaine, *Homa Sweet Home*, Montréal, Éditions du Noroît, 2008, 89 p. Toute référence ultérieure à cet ouvrage sera faite entre parenthèses, dans le corps du texte, par la mention *HSH* suivie du numéro de page.

<sup>173</sup> Alice Lefilleul et Kamal Salifou (réal.), Émission « Branchements » consacrée au quartier Hochelaga, diffusée sur les ondes de CIBL (101.5 FM), 21 août 2013, 57 min. 14 sec. Fichier mp3 disponible auprès des réalisateurs.

figures, s'emploient à rendre évidente cette distanciation tout en travaillant au renforcement d'une proximité avec le lieu prenant naissance dans l'énonciation. Force est d'admettre que ce n'est pas la représentation d'un quartier que le lecteur retrouve en ces pages, mais plutôt la mise en lumière d'une relation à un lieu fondateur. Hochelaga se présente comme le double du poète. L'un et l'autre se trouvent constamment dans une situation de tension.

Il faut d'abord s'attarder à ce titre particulier : *Homa Sweet Home*. Dérivé de l'expression anglo-saxonne très connue « home sweet home », traduisant le plaisir de retrouver le foyer après un long séjour ailleurs ou une dure journée de travail, nous rappelant du coup qu'Hochelaga était un quartier ouvrier, maintenant nommé « Homa » par les nouveaux arrivants qui cherchent, dans Hochelaga, un nouveau

*Au centre du cliché fortement contrasté se tient un poteau électrique. Des fils d'une blancheur éclatante s'y rattachent – comme des aussières autour d'une bitte d'amarrage. D'autres poteaux se détachent sur fond noir, en arrière-plan, qui rappellent les pieux d'un quai au tablier évanoui. Dans l'air, de la neige en suspension – sans doute du pollen de pissenlit ou de peuplier. Dans la moitié gauche de l'image s'accumulent des fils téléphoniques et électriques, l'épave d'une camionnette blanche (une ruine, cancer, un cancer), un hangar engoncé dans la tôle habituelle et surmonté de deux guillotines enfoncées dans un mur de briques. Sur la boîte de la camionnette, on remarque le reflet de la lumière du soleil provenant d'une fenêtre en hors-cadre. Dans le coin inférieur droit, on découvre les contours d'un t-shirt blanc qui dérive dans une ruelle – on y devine un enfant.*

Plateau Mont-Royal. Il ne faudrait pas voir dans ce recueil un commentaire sociohistorique sur les communautés anglophones et francophones qui font partie de l'héritage du quartier ou encore une cohabitation appelée mixité sociale selon la tendance en vogue. Il faut plutôt comprendre ce recueil comme une tentative de faire corps avec la diversité du quartier. Luc Bonenfant, dans son compte rendu du recueil<sup>174</sup>, rappelle que « Lafontaine refuse de prendre la posture moraliste du contempteur. Le moyen d'éviter le renversement provoqué par cette marée sociale semble pour lui résider

<sup>174</sup> Luc Bonenfant, « Le poème dans la poésie, ou les américanités formelles de la poésie » in *Voix et Images*, vol. 34, n° 1, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2008, p. 131-137. En ligne : <https://www.erudit.org/revue/vi/2008/v34/n1/019410ar.pdf> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

dans l'appel véritable d'une communion dont son recueil se fait finalement le témoin le plus sensible.<sup>175</sup> » Ainsi, les prochaines pages porteront principalement aux mécanismes de l'habitation du lieu, présents dans le texte même, qui permettent de rendre tangible la communion désirée avec Hochelaga; ceux et celles qui connaissent le quartier savent qu'il serait indécent de le dépeindre avec complaisance.

Posons notre regard sur la citation mise en exergue au tout début du recueil, une citation de Lou Reed, notamment connu pour son travail au sein du groupe *Velvet Underground*, ainsi que pour sa carrière solo, toujours fortement liée au New York des années 1960 à nos jours. Dans les textes de

*La ligne des toits est nette, ponctuée d'antennes de télévision et de cheminées. La silhouette des habitations se fond au cadre noir qui ceint l'image. Derrière un arbre dénudé de son feuillage, on devine le soleil couchant, à la limite du premier tiers gauche de l'image. Couronnant le tout, trois chemins de vapeur d'eau – des rayons, dirait-on – laissés par le passage des avions.*

Reed, il n'est jamais question de dénigrer des réalités urbaines comme la prostitution ou l'usage de drogues, mais de montrer comment ces situations se vivent au quotidien dans les quartiers chauds. L'épigraphe donne le ton : « You do an album, and there is the rest of your life. » Le recueil de Lafontaine, vu sous cet angle, témoigne d'un passage éphémère, d'un moment de présence à soi-même venant ponctuer le fil d'une vie. Il nous apparaît important de nous attarder sur ce détail très simple, puisque l'écriture de Lafontaine, au même titre que celle de Reed, est basée sur un parler, une façon de tourner les phrases à la manière des gens qui habitent un espace donné. Si *Homa Sweet Home* peut paraître ironique en fonction d'une misère et d'une violence que l'on associe d'emblée au quartier, il convient de se questionner sur la façon dont un quartier ou une ville peuvent devenir un *home*.

Ce qu'il nous est d'abord nécessaire de mettre en lumière, c'est l'importance de l'appartement en tant que lieu où se conjuguent l'écriture (à l'ordinateur), les observations du quartier par l'entremise de la fenêtre ainsi que la cohabitation avec les

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 135.

voisins. Nous postulons dès maintenant qu'il s'agit du point d'ancrage de l'énonciation. Il n'est pas inutile de rappeler, pour notre propos, que le terme même d'*appartement* (de l'espagnol *apartamento*, soit « l'action de s'écarter ») signifie non seulement « habitation », mais aussi « lieu écarté ». Le « 1646 / rue Joliette » (*HSH*, p. 14) est non seulement le lieu de cette séparation, mais c'est aussi l'espace où le quotidien hochelagais est en mesure de se réunir par le biais de la langue et, plus globalement, un regard. Par souci de clarté pour la suite de notre propos, il nous est nécessaire de restituer ici ce passage dans son intégralité :

1646  
rue Joliette

il n'y a pas de moi qui vaille  
plus qu'un autre  
j'ai tellement écrit je que je me donne  
mal au cœur

il aurait fallu que ça se produise  
plus tôt je dirais  
qu'il est trop tard

à mon adresse  
le convoi des signes  
rompt charge

S'il relève du lieu commun de considérer l'*appart* ou, plus largement, la demeure en tant que lieu de blottissement<sup>176</sup> ou de repli – où il est possible de cacher une douleur sourde –, il nous faut revenir à l'adresse du poète : elle est tout à la fois inscription géographique précise et façade (anonyme ou presque) de la vie publique de son résident. C'est aussi le lieu et le moment de l'énonciation. Centre de gravité du recueil, il n'en reste pas moins que cet accent mis sur la parole en fait un espace fluide qui ne peut plus se satisfaire de son état de coordonnées sur la carte de la ville de Montréal; puisque le lieu se perfore et se performe en tant que boîte à voir du poète, il convient de lui attribuer un statut particulier. Ainsi, nous pourrions dire, à la suite d'Alain Mons, que le 1646 est

<sup>176</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998 [1957], p. 130.

de l'ordre d'une inscription *appartementale*. Mons explique que « [l]e milieu *appartemental* est à entendre dans sa polyphonie : il est mental, appartenance, mise à part, territorialité, déterritorialisation...<sup>177</sup> »

Regardons de plus près la deuxième strophe qui semble rétablir, dès les premières pages du recueil, un rapport d'horizontalité à l'égard de l'autre. L'enjambement des vers met en relief la double signification de la strophe, car au-delà de cette égalité, ou plutôt de cette « solidarité » écrirait Lafontaine, celui qui plus qu'un autre a écrit « je » subit la chute du retour à la masse anonyme. Ce *je* formulé par l'instance énonciatrice n'est plus singulier au sens d'une voix s'élevant au-dessus de la masse, mais ménage un passage vers cette masse : il n'est pas non plus une *fin*, mais un *moyen* frappé d'humilité.

*On remarque d'abord la corniche blanche que l'on suppose être de bois peint. Des houppiers de frênes la dissimulent en partie. Dans l'un d'eux, on devine une masse plus dense – un nid d'écureuil, un lambeau de sac de plastique ou une tumeur, c'est selon. Les rameaux se perdent dans un ciel gris qui, à cause du fort contraste de la photographie, a dû être d'un bleu assez clair et sur lequel se détachent, au centre de l'image, trois pigeons en vol. En portant une attention aux traits de plomb laissés sur l'image (c'est à la main qu'on saisit mieux les détours du regard), on voit qu'ils constituent la partie supérieure d'une obèle, complétée par la corniche comme barre horizontale et par une porte – partiellement dissimulées derrière l'un des arbres – dont la moitié inférieure se tapit sous le cadrage noir. De chaque côté de cette porte, une fenêtre. Deux fenêtres, à moitié dissimulées, que l'on imagine guillotines. Les trois ouvertures pratiquées dans la façade aux tons bigarrés sont surmontées de linteaux de briques disposées à la verticale et dont la légère courbe laisse croire à des cils. Dans le coin inférieur droit, l'arête de briques, faisant alterner pâles et foncées, laisse croire à une suture au bord de laquelle de petites ampoules blanches courent pour aller rejoindre la corniche. Le fil électrique qui les alimente, presque imperceptible, dessine des arcs. Ces lucioles, se dit-on, doivent y rester pendues à longueur d'année. Un pointillé blanc saute sur les branches du frêne et termine sa course à hauteur de la porte donnant sur le balcon. La légèreté du vol commande une image de liberté, mais la façade sombre s'impose comme le flanc d'une falaise. Peut-être ce vol est-il plutôt motivé par la peur.*

La territorialisation qui a ici lieu par l'élection de l'adresse géographique du sujet est cependant prise en défaut, car s'il est question d'y recouvrer un espace propre au moi selon les caractéristiques que l'on prête habituellement à l'appartement, il n'y a pas, dans ce cas-ci « [...] de moi qui vaille / plus qu'un autre ». C'est là un rappel du statut de locataire du sujet propre à la grande majorité de la population du quartier. Le lecteur a

<sup>177</sup> Alain Mons, *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 97.

affaire, dans ce *milieu appartemental*, à un espace tout à la fois habité et vacant où le droit d'occupation se paye par le don. Si le poète affirme qu'« à [s]on adresse / le convoi des signes / rompt charge » (*HSH, ibid.*), cela passe par un dessaisissement de l'affirmation individuelle du « je » afin de laisser place à l'autre; ce « je » est un espace hospitalier, empathique, mais ce « sujet lyrique [...] est avant tout poreux [et sa] transparence laisse place à une altérité généreuse.<sup>178</sup> » L'étymologie du terme « convoi » nous renvoie d'ailleurs à *conviare*, à savoir « faire route ensemble », d'autant qu'il rappelle l'emprise industrielle bordant le sud du quartier et qui le sépare du fleuve Saint-Laurent : difficile de faire abstraction du passé ouvrier d'Hochelaga tout comme la séparation du quartier et du paysage fluvial dont il est pourtant si près. La rupture de charge évoquée par le poète est métaphore de l'écriture et de sa fonction de préservation d'un paysage donné par le biais d'un processus coûteux en temps, d'un changement de régime qui serait le passage du perçu au vécu dans l'écriture. Nous aurions même l'audace de pousser la polysémie du terme vers la signification du cortège funèbre, si tant est que les réseaux sémantiques du recueil le permettent : sans aucun doute, nous y reviendrons.

#### 4.2 Honte, fondations, racines de boue

Au fur et à mesure de l'avancée dans les poèmes, nous constatons que le sujet lyrique de Lafontaine s'en trouve de plus en plus décharné : il tend vers son démembrement et même vers sa disparition. Il n'en reste que la peau signalant l'indice de son passage. Celle-ci, d'ailleurs, est déjà marquée, comme en témoigne ce poème qui révèle une perspective singulière sur le lieu :

---

<sup>178</sup> Luc Bonenfant, *loc. cit.*, p. 136.

je suis venu cacher  
 ma lèpre dans Hochelaga-l'Homa  
 vivre normalement comme à Laval  
 dans un parc de roulottes Homa  
 Sweet Home

on a nommé les choses mais  
 encore je pose mon Colt  
 Python le réel à portée  
 de main on a nommé  
 les choses suivez  
 les indications (HSH, p. 52)

*La photographie a été prise de nuit, au nord de la rue Notre-Dame. La masse de briques brunes – rougeoyantes, dirait-on – et de béton du 3800. Dans le tiers gauche, au premier plan, deux silhouettes d'érables frêles entre lesquelles un lampadaire répand sa lumière sur la façade de l'édifice. Au centre, un rectangle posé à la verticale sur lequel une ombre portée trace un triangle, comme s'il s'agissait de la première marche d'un podium. Les différents tons de jaunes et d'ocres qui s'y dessinent laisse croire à un assemblage de matériaux disparates. Dix voitures, disposées deux par deux, sont immobilisées ou en voie de s'immobiliser au feu rouge. Toutes sont pointées vers l'ouest – hors du quartier.*

Celui-là même qui est rongé – et même honteux – va se dissimuler dans ce Homa, symbole de ce qu'il est maintenant coutumier d'appeler un « renouveau » du quartier par

l'établissement de petites et moyennes entreprises. Ce Homa, que nous avons pu qualifier, en manière de boutade, d'« interjection à tangente possessive », est non seulement associée à la banlieue (Laval), dans le passage cité ci-dessus, mais aussi à une certaine idée du confort à emporter avec soi : la roulotte, extension du chez-soi que l'on peut déplacer à souhait, et ce, à peu de frais en période estivale. C'est une habitation exempte de fondation – image paradoxale.

Ainsi, la deuxième strophe redouble la première en intimant les moyens à prendre pour que Hochelaga devienne *sweet home*. Non seulement ne faut-il plus compter sur sa permanence, mais il faut menacer l'ordre établi. L'auteur, qui brandit son « six-coups » tout en s'adressant au quartier, réaffirme la nécessité d'une nouvelle manière de nommer les choses; cet « encore » laisse présager qu'il s'agit d'une tâche à répéter inlassablement. Ne parvient au confort que ce qui est constamment chambardé, non pas stagnant, mais fluctuant. Si le réel est à « portée / de main », sous la menace d'être criblé de balles, c'est bien parce que le réel est à *porter demain*, et cela n'est pas possible si l'on se contraint à le ménager. Le poète, sous l'égide de la figure du lépreux – celui qui évite le regard d'autrui – façonne le lieu à son image par le biais d'une trituration de la langue et du



regard. Car les mots sont les seules munitions de Lafontaine pour trouver le sujet aimé. De ce « mouvement séparateur, [cette] sortie oscillante et vacillante<sup>179</sup> » qu'est l'écriture, comme l'écrit Blanchot, les photographies sont peut-être les éléments négligés jusqu'à présent dans les commentaires parus à propos du recueil. Elle véhicule un autre regard vers l'extérieur de l'appartement : nous en retirons une douceur qui ménage un espace de liberté au lecteur, une place où s'inscrire dans ce quartier avec ses propres mots. L'écriture du poète-braqueur, quant à elle, véhicule une violence nécessaire à la compréhension de l'univers complexe du quartier. Les trous que nous y creusons – en manière de terriers, chaque fois singuliers – sont les éléments qui définissent l'espace urbain habité chez Lafontaine : il faut *y faire* sa place.

Reprenons : le poète propose une métaphore pour se qualifier. S'il s'agit de penser la porosité de l'être afin d'interpréter sa relation au monde, il n'en reste pas moins que les symptômes que nous prêtons d'emblée à la lèpre sont des atteintes graves de la peau. La vie normale recherchée est déboutée en référant à l'absence d'un domicile fixe : la seule fondation est ici un ensemble de roues qui tournent. Les seules possessions sont à glaner au fil de la route.

#### 4.3 Cécité, tâtonnement, flux

Dès le premier poème du recueil, le point de vue de l'observateur est campé : par rapport à ce qui est vu, il se situe de l'autre côté de la rue – de la fenêtre de son appartement. À distance, c'est son regard qui enjambe la rue. Il regarde une aveugle, sous son parapluie, qui marche vers le couchant. Notre tendance à tout resituer nous pousse à croire qu'elle marche vers la rue Ontario. L'étymologie huronne nous ramènerait à *skanadario*, ce qui signifierait « belle eau scintillante ». Il ne faudrait donc pas trouver l'essence du *home* de Lafontaine dans cela qui scintille, mais plutôt dans l'écart entre l'attendu et cela même qui est livré.

---

<sup>179</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969, p. 39.



Ce passage révèle une caractéristique importante de la posture de l'auteur, si tant est que nous pouvons considérer qu'il y a, dans la rue, quelque chose d'un reflet de l'intériorité du poète : « d'autres fois elle / ne s'arrête pas / [l]e laisse seul / immobile à la fenêtre » (*HSH*, p. 10). Le regard serait donc garant d'un bris de cette solitude. L'attente (l'immobilité) et l'arrêt, ralentissement mutuel de la part de l'observateur et de l'observée (qui ne serait pas consciente de l'être), permettraient la prise de conscience de soi et de l'autre. Le contact a lieu entre ceux qui prennent le temps. D'ailleurs, ne passons pas sous silence le fait que, dans *Au lieu de l'abandon / Mes êtres*, le poète se comparait à l'aveugle, évoquant une recherche tâtonnante vers la lumière, mais aussi à la forêt et au torrent de sang (équivalent au fleuve de la parole dans le recueil ici à l'étude)<sup>180</sup>. Mentionnons aussi que cette honte n'est pas sans nous rappeler la lèpre dont il se dit atteint.

Dans *Homa Sweet Home*, l'immobilité du poète, évoquée plus loin, vient non seulement confirmer notre hypothèse, mais ajoute à la complexité du maillage intratextuel du recueil. Ainsi en va-t-il de la page 34 :

comme la voix par hasard  
sortirait de la gorge  
de sable d'un mort  
le frottement des pagaies  
évoque l'appel  
inquiet d'un personnage

*il reste sur le fleuve  
immobile jusqu'à ce que  
la surface lui répète  
son image parfaite  
de grand bouleau mourant*

*sur le fleuve immobile  
jusqu'à ce que*<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Nous recopions ici le poème en question : « dans le noir te serais dressé. derrière la honte à même le sol. comme ce meurtre qu'ignore et que hante le monde. tu es de la forêt. imperceptible torrent de sang qui rejoint le jour. *tu es de l'aveugle.* » Patrick Lafontaine, *Au lieu de l'abandon / Mes êtres*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, non paginé (163 p.). Nous soulignons.

<sup>181</sup> Nous soulignons.

Comme dans le diptyque présent aux pages 14 et 15, nous nous trouvons face à un jeu subtil entre écriture et photographie. La dynamique de cette territorialisation-déterritorialisation est assez évidente. Ce qui surprend d'abord, c'est l'aposiopèse par laquelle se clôt le poème. Cette interruption brusque de la parole (devant l'hésitation, l'angoisse?) signale, avec la photographie qui lui succède, un changement de régime discursif. De la parole, de cela qui est assimilé par la prise de parole, le regard prend le pas. Cette défaillance de la langue survient lors de la répétition d'une partie de la strophe qui la précède : « sur le fleuve immobile / jusqu'à ce que ». Non seulement la différence d'enjambement des vers fait en sorte de rapporter l'adjectif « immobile » au fleuve au lieu de ce personnage inquiet (« il »)

*On reconnaît le lieu pour y être passé maintes fois, mais au lieu de déambuler dans la ruelle, on se retrouve à faire le poteau dans la cour de l'école Baril. Au premier plan, une clôture dite de banlieue, au bas de laquelle des feuilles mortes et des déchets s'accumulent. Passé la ruelle, un hangar se dresse à la manière d'une chatte d'Espagne. Quatre ouvertures qui, dans le passé, ont dû servir de portes de garage, sont maintenues closes par des restes de portes – que l'on imagine récupérées le long des trottoirs, les jours de collecte – des panneaux de bois pressé et de contreplaqué à l'intérieur desquels des portes ont été improvisées à force de scie et de pentures, des panneaux de tôle ondulée. Pour les unes, l'eau a frayé un passage au pourrissement alors que, pour les autres, elle a commencé son lent travail de corrosion. Chaînes et cadenas assurent la garde d'une étanchéité factice. Au-dessus de ces portes derrière lesquelles on imagine à la fois le vide et le fatras, des bandes de tôle rognées de rouille par endroit assure la transition avec des blocs de béton soudés par un mortier blanc se conjuguant parfois à des briques rouges ou brunes – cassées des restes. Le hangar est coiffé de métal bruni au-dessus duquel on devine escaliers en colimaçon, murs de brique rouge, portes, ampoules, poteaux et cordes à linge.*

que l'on suppose être l'une des identités empruntées du poète, mais cette répétition met en lumière la suppression du reflet de ce personnage – l'émergence de la troisième personne est à retenir pour la suite de notre propos. La figure fluviale entretient alors un rapport analogique au quartier et à l'écriture – il n'y a là aucune coïncidence : « lourd comme un fleuve / Hochelaga-la-gigogne / ouvre son ciel / se déverse par les fenêtres / pour noyer / en nous le fleuve » (HSH, p. 72).

Ce fleuve possède deux natures. Si, dans le passage de la page 34, il est observé par ce personnage – s'apparentant à un héron ou encore à une grue puisque se tenant sur la masse fluviale –, il vaut dans un second temps pour lui-même comme surface lisse : résultat du calme ou d'un travail de polissage. Il faudrait voir dans la figure du fleuve employée par Lafontaine une métaphore de l'écriture, mais aussi le lieu de rencontre – ou d'affrontement – de deux voix : celle du poète et celle du quartier. Ainsi, l'espace appartemental ne peut être réduit au seul logement : pour le lecteur, il y a là une piste à suivre, d'autant plus que lorsque nous marchons dans le quartier, le fleuve référentiel, le Saint-Laurent, est inaccessible : il y aurait là le moyen de se perdre, et l'aventure est alléchante. Il nous faut donc poursuivre cette marche un brin cahoteuse et y glaner des indices.

*La ligne de démarcation entre deux cours vient échouer à angle droit sur une clôture envahie d'une masse touffue de plantes grimpantes. Au-delà de cette ligne, on distingue les mailles. On suppose que, de l'autre côté de la ruelle, des planches de bois servent à boucher la vue aux indiscrets : il ne s'agit que d'une barre noire couronnée de ce qui pourrait être de la dentelle ou encore un treillis. Dans la première cour, ceinte dans un triangle, assis sur la partie inférieure du cadre, une petite structure triangulaire émerge à peine du sol : une forme creuse apparemment sans intérêt, sinon pour mettre en évidence la corde à linge – gainée de neige ou de glace – surplombant la scène.*

Opérons par sauts, c'est le mieux que nous puissions faire, mais avant, il nous apparaît nécessaire de soulever la troisième occurrence de ce vers qui, approchant la fin du recueil, se présente à nous sous une forme autre, à peine différente. Nous avons de la difficulté, en effet, à croire à la seule dyade intérieur-extérieur en fonction du regard. Un mouvement liant, un geste tout parsemé d'interruption et déjà insinué par la quantité d'enjambements traversant le recueil, nous semble manquer à l'appel :

*il va sur le fleuve immobile  
reste  
pêche un poisson  
pour le tenir  
dans ses mains le sentir  
gigoter comme s'il écrivait  
un poème lance  
le poisson sur le bois*

sourit puis caresse  
de la semelle l'élastique  
de sa chair *jusqu'à ce que*  
il n'en reste rien (HSH, p. 59, nous soulignons)

Le rapport se trouve changé : la présence du verbe « aller » ne pose plus le sujet comme personnage passif, mais bien comme étant actif avant de « rester », de s'installer sur ce fleuve et de lui subtiliser ses fruits. L'image du pêcheur succède à celle de l'échassier que nous nous sommes pris à imaginer plus tôt, derrière sa fenêtre. Dans le cas ci-dessus, il n'en est rien : le sujet s'en est allé à l'extérieur – ou bien est-ce simplement sur le fleuve de la parole? –, à la découverte, et nous avons en

*Juste en dessous, une glissade de plastique pour enfants dont la partie supérieure est formée comme de deux parenthèses : des lèvres, un sexe se refermant sur un plan incliné auquel le lecteur attribue le rôle de langue ou de phallus. Au centre de la seconde enceinte triangulaire, celle qui meuble le coin supérieur droit de la photographie, quelque chose comme une remise dont le toit apparaît abîmé ou encore incomplet : son toit accuse une légère pente, tout juste au bord, un carré noir comme le trou laissé par une dent arrachée. Trois planches sont disposées sur ce toit comme si elles y avaient été lancées – au hasard. La neige recouvre les lieux, comme un molleton aux teintes violacées. C'est plutôt l'impression d'une cendre dense qui nimbe le regard.*

tête ces mots de Peter Handke : « Aller signifie (doit, peut signifier) : Je m'en vais savoir.<sup>182</sup> » Cette découverte ne se réalise que par le poème mettant en tension le rapport au lieu. D'ailleurs, le pêcheur n'est-il pas cette petite pièce de machine à coudre, une manière de broche ayant pour fonction de maintenir la tension dans le fil? Cela qui est cueilli, ou pêché, dans le fleuve Hochelaga, passe par la trituration advenant tout à la fois par le travail du poème et celui de la semelle – la marche dans le quartier assurant le contact avec celui-ci. Ce pêcheur, qu'il est difficile de ne pas imaginer à sa fenêtre, n'est pas sans rappeler le Tityre du *Paludes* d'André Gide : « *Des fenêtres de sa tour [sise au milieu d'un marais], Tityre peut pêcher à la ligne... [...] Attentes mornes du poisson;*

<sup>182</sup> Peter Handke, *Hier en chemin : carnets, novembre 1987-juillet 1990*, trad. de l'allemand (Autriche) par Olivier Le Lay, Lagrasse, Éditions Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 2011, p. 117.

*insuffisance des amorces, multiplication des lignes (symbole) – par nécessité il ne peut rien prendre.*<sup>183</sup> »

Le « grand bouleau mourant » évoqué à la page 34 se présente ici sous les aspects d'une simple pièce de bois sur lequel ce poisson – la matière vive du quartier – est caressé, puis mis en pièces : intégré à la matière ligneuse – la phrase – de ce personnage inquiet derrière lequel le poète laisse deviner sa silhouette. Nous nous trouvons devant ce constat : si nous arrivons à dire, à force de trop vouloir, « il n'en reste rien ». La tentative même de fixation des impressions du lieu se solde par un constat d'échec participant de la démarche poétique : dans *Homa Sweet Home*, la fluidité – nous pourrions ici entendre sa vivacité, voire sa capacité de renouvellement – n'est possible que par une esthétique de la rupture; la présence d'Hochelaga n'est jamais plus manifeste que lorsque le quartier, tout comme l'écriture, sont mis face à leur fin et à leur recommencement.

\*

L'écriture a pour rôle de *défaire* le regard : il le purge des préjugés tout en le ramenant à l'incapacité, pour le sujet désirant, d'être pleinement présent à l'objet vu et de le vivre. Dans son plus récent recueil, intitulé *Grève du zèle*, Lafontaine utilise cette image du poisson : « Il faut tant pisser cracher et venir dessus qu'il soit lisse et glissant comme le petit poisson qu'on attrapait enfant en s'échappant toujours dans un filet clair. // Il faut enfin l'achever le dépecer l'enterrer avec les autres moi l'oublier.<sup>184</sup> » Le poème est donc l'une des variations sans cesse rejouées de l'identité du poète : il accumule ses enveloppes successives formant le quartier gigogne. La connaissance de l'autre, du monde, ne se fait que par la déprise de soi, par son dépeçage et rapiéçage constant. Comprendons qu'ici nous ne faisons que tenter de saisir un fragment de la surface glissante du poème – nous ne prétendons pas en fixer les significations, mais jouer de cette même variation. À chacune de ces enveloppes correspond une dyade, agglutinement de l'une des faces du quartier à l'un des personnages inquiets du poète. Chaque fois que

<sup>183</sup> André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1920, p. 21.

<sup>184</sup> Patrick Lafontaine, *Grève du zèle*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, p. 15.

l'un de ces visages se découvre, un autre se voile et ainsi de suite, participant d'une logique du *voir et ne-pas-être-vu* de celui qui épie. Ce dernier, il faut l'avouer, tient sur le même fil que le flâneur qui est incapable de participer pleinement au monde qui l'entoure. Ainsi, dans « Hochelaga-la-fosse », comme la nomme Lafontaine, on « ferme les portes / baisse les stores / couds les paupières » (*HSH*, p. 20), référence directe au purgatoire de *La divine comédie* de Dante qui renforce l'impression de distance et de proximité entre le poète et ceux qui passent sous la fenêtre :

Ainsi les aveugles qui manquent de tout  
se tiennent pour mendier dans les pardons,  
penchant la tête les uns sur les autres,  
afin d'exciter la pitié d'autrui  
non seulement par le son des paroles,  
mais par la vue, qui ne supplie pas moins.  
Et comme le soleil n'atteint pas les aveugles,  
de même ici la lumière du ciel  
ne veut pas se donner aux ombres dont je parle.  
Un fil de fer leur perce les paupières  
et les coud, comme on fait à l'épervier sauvage,  
qui ne veut pas demeurer en repos.  
Il me semblait leur faire offense,  
allant en les voyant sans qu'ils me voient;  
aussi je me tournai vers mon sage conseil.  
Il savait bien ce qu'un silence veut dire;  
il n'attendit donc pas que je le questionne,  
mais dit : « Parle, et soit bref et précis. »<sup>185</sup>

#### 4.4 Séparation, fenêtre, point de fuite

Les photographies qui ponctuent *Homa Sweet Home*, au nombre de dix-neuf, postulent que la parole n'est pas suffisante pour témoigner du paysage quotidien – que tout ne peut être dit. Elles apparaissent comme des moments de calme et comme autant d'esquives devant la difficulté de dire. Gardons-nous toutefois d'y voir une tentative de

<sup>185</sup> Dante, *La divine comédie*, trad. et présentation par Jacqueline Risset, Paris, Garnier-Flammarion, 2010, p. 238 (Le purgatoire, chant XIII).

*documenter* de quelque façon que ce soit l'espace épié, car ces photographies, bien délimitées par un cadre noir et par la reliure, sont isolées des textes du recueil. Autre média, autre regard, dirons-nous, mais il reste que la dynamique de conjonction-disjonction établie dans le texte force le lecteur à trouver un sens à ce qu'il a sous les yeux : la parole ne peut tenir seule le pari de dire le quartier et la photographie témoigne de la faillite des mots. Devant celle-ci, le lecteur se doit de combler les vides.

Nous pourrions certes argumenter que l'image photographique n'est pas un vide, mais nous nous reposerons sur ces propos du poète qui, peut-être, donneront un éclairage neuf pour penser la fonction de la photographie au sein de cette représentation du territoire intime : « La découpe que je préfère, écrit Lafontaine, est celle d'une fenêtre : paysage coutumier où le monde défile quotidiennement; paysage serré dont l'intérêt réside dans les infimes

*On a devant soi une photographie prise en plongée du haut d'une galerie. Il s'agit ici d'un diptyque dont la séparation est assurée par une clôture. À gauche, une cour arrière exempte de détritiques, à l'exception de ce qui ressemble à quelques papiers. Dans le coin supérieur gauche de la photo, un tas de bois. Les planches sont teintes ou simplement laissées à leur couleur d'origine. Certaines d'entre elles sont brisées. De l'herbe, jaunie par endroits, couvre assez uniformément le sol. Une bande de terre – une plate-bande, imagine-t-on – longe la clôture. Au-dessus de cette cour, un escalier en colimaçon peint en noir.*

transformations qu'il peut offrir à l'habitude.<sup>186</sup> » Nous serions donc poussé à croire que la production photographique du poète est porte-parole de l'habitude, de cela que la parole n'est plus en mesure de nommer à force d'usure. Si l'étymologie même du mot « habitude » nous renvoie à « avoir souvent », le texte poétique serait quant à lui, et à l'opposé de l'image, un rapport unique et ne pouvant être rejoué. Souvenons-nous : nommer, dans le cas présent, est un acte d'agression, de perturbation d'un ordre établi. Le poète braque, soutire, soustrait au monde – il attire le regard sous la surface – alors que le regard y glisse. Peut-être est-ce en ce sens qu'il nous faut comprendre les propos suivants :

<sup>186</sup> Patrick Lafontaine, « Exit paysage » in *Québec français : Paysages illimités / Le roman jeunesse*, n° 169, Québec, 2013, p. 72.



[I]l y a deux points de fuite dans un paysage : l'un vers son fond, qui crée la perspective; l'autre à sa surface, qui crée le reste du monde. L'œuvre-paysage inventerait donc le lieu qu'il tait, soit l'origine de l'observation. En ce sens, le paysage ne s'adresse pas au sujet, mais à sa faiblesse, qui gît sous la rigidité de son regard et des conventions qui le portent. Le vrai sujet du paysage, c'est sa démission.<sup>187</sup>

Cette invention du lieu tu, en tant qu'il s'adresse à la faiblesse du sujet « venu au paysage par un chemin d'évitement, ne voir personne ni être vu<sup>188</sup> », nous pousse à nous questionner sur la nature même de ces chemins qui obliquent entre deux manières de dire et qui forment un équilibre en porte-à-faux auquel le lecteur participe. Car s'il nous semble nécessaire, dans le cadre de cet exercice qu'est la thèse, d'être fidèle au texte, la coprésence de ce matériau photographique ne peut, en fonction de notre pratique, qu'être un moyen détourné de mettre au jour une langue quotidienne difficile d'accès. Le lecteur, devant « Hochelaga-la-gigogne » (*HSH*, p. 72), se fait offrir un terrain de jeu – il joue toujours le rôle de l'enfant, de celui qui accède bribe par bribe au langage, mais cela vient au terme d'un effort. Suivant Blanchot, « [v]oir, c'est se servir de la séparation, non pas comme médiatrice, mais comme un moyen d'immédiation, comme im-médiatrice. En ce sens aussi, voir, c'est faire l'expérience du continu, et célébrer le soleil, c'est-à-dire, par-delà le soleil : l'Un.<sup>189</sup> »

Ainsi, les deux dernières strophes de la page 50 et la photographie présente à la page 51 suivante mettront en lumière une dynamique particulière entre texte et photographie. Ce rapprochement est rendu possible, dans ce cas-ci, par la présence d'un lieu nommé dans le texte, mais identifiable par les repères fournis dans la photographie; cet ancrage est nécessaire avant toute tentative de déployer nos interprétations. Nous recopions ici le poème de la page susmentionnée suivie d'une description de la photographie permettant de mettre de l'avant une constellation sémantique qui lui est spécifique :

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>189</sup> Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. 39.



tout est vrai  
 et faux plus j'avance  
 dans la peur plus la peur  
 connaît le chemin

un homme disparaît  
 sous mon balcon j'attends  
 qu'il ressorte pour voir  
 s'il observe  
 également ma perte

six fenêtres allumées  
 de l'école Baril le printemps  
 va bientôt aveugler  
 le réel nous ne penserons plus  
 à notre culpabilité

je voudrais être  
 un autre mais ils sont  
 tous occupés (*HSH*, p. 50)

Une description de la photographie suivant immédiatement ce poème permettra de mettre en lumière l'ancrage référentiel très fort entre le texte et l'image, mais aussi du jeu de télescopage de certains éléments (les fenêtres, la lumière et les enfants) engendré par la proximité des deux modes de représentation. Voici ce à quoi le lecteur a affaire : de l'arrière-plan au premier plan, en nuances de gris et encadrées par ce qui serait un poteau électrique à sa gauche et le tronc d'un frêne de Pennsylvanie à sa droite, les aires asphaltées de la cour de l'école Baril destinées au jeu des quatre coins, au ballon-chasseur et au ballon-diamant – une variante du jeu du drapeau –, une clôture Frost constituant une séparation de mailles tirées et rouillées auxquelles se fondent six silhouettes d'enfants, attifées de tuques, de foulards, de manteaux et de capuchons; six regards curieux portés de l'autre côté du rideau troué; une ou deux mains nues, sur le métal froid; un tracteur Landini 6500, dit Colpron, équipé d'une pelle à neige et d'un dispositif de nettoyage à haute pression et dont la bordure de l'habitacle est identifiée des nombres « 006513 » et « 241 » – la jante de la roue arrière rappelle l'étoile du badge d'un shérif; un trottoir ruisselle d'une eau pulvérisée par le tracteur; une caricature de fleuve, le long du trottoir (*HSH*, p. 51).

Que faire de tout cela? Outre l'ancrage territorial de cet enchaînement (pour mémoire l'école Baril, dont la structure est endommagée par des moisissures, a été démolie en 2015 et est en pleine reconstruction), c'est la présence de ces six fenêtres et de ces six enfants qui nous interpelle, d'autant plus que, dans le second poème du recueil, il est écrit : « je regarde par la fenêtre des enfants / derrière la clôture » (*HSH*, p. 11). Rappelons-nous l'appréhension d'abord nostalgique du poète pour son quartier d'origine : c'était, d'une manière, la tentative de retrouver un temps de l'enfance, dépourvu de finalité; ce temps est un monde à part vis-à-vis de la conscience qu'a le sujet du lieu observé. Non seulement le premier vers indique le point d'ancrage du regard du poète, mais nous pouvons aussi comprendre ce regard comme étant cette fenêtre des enfants, cela même qui éclaire les lieux et qui transgresse cette « loi de poteaux et de bouches » (*HSH*, p. 11) qu'établit la rue. Ce qui fait frontière à cette communion, ce sont ces poteaux qui obstruent le regard, mais aussi la parole elle-même, autrement associée aux bouches d'égouts qui « refoulent la misère » (*HSH*, p. 42).

#### 4.5 La maison, l'île, la tumeur

Il faut donc se retourner vers ce qui, faute de mieux, permet de se plonger dans cette masse du quotidien. Non seulement y a-t-il la fenêtre, mais c'est aussi tout l'appartement, et même la maison qui doit être prise en considération, comme s'il s'agissait d'un angle mort. Elle serait à même de faire milieu, de *créer du lien*, d'apprivoiser le monde. Dans *Au lieu de l'abandon / Mes êtres*, la maison est non seulement comparée à une île, mais est le lieu où il est loisible d'apprivoiser la mort, de cultiver la disparition de soi :

cherche une maison      une île  
où cultiver le goût de mourir  
et faire pousser des milliers d'arbres  
à brûler pendant la canicule

mes doigts creusent déjà des sillons  
sur mes côtes déjà  
mes doigts  
que j'occupe  
que je distrais<sup>190</sup>

Si la première strophe indique plutôt la recherche d'un endroit propice à la culture d'un dénuement poussée à son extrême logique, la seconde insinue que cette recherche de la maison relève d'un faire, d'un *façonnement* – par le biais de l'écriture – et qu'elle est vouée à être sans cesse reconstruite au fil des sillons, des sentiers, des poèmes comme autant de prélèvements à travers la forêt des signes. Plus encore, cette maison à construire a

une incidence sur le corps du sujet. Elle serait conforme à l'empreinte d'une présence qui, aussitôt, devrait être délogée. Déjà, nous entendons cette adresse à Nathanaël formulée par Gide, auteur cher à Lafontaine, dans ses *Nourritures terrestres* : « [N]e demeure pas auprès de ce qui te ressemble; ne *demeure* jamais, Nathanaël. Dès qu'un environ a pris ta ressemblance, ou que toi tu t'es fait semblable à l'environ, il n'est plus pour toi profitable.<sup>191</sup> » Il ne resterait donc qu'à ne jurer que par le mouvement, par l'imprégnation de soi plus ou moins fugitive au cœur d'un territoire aux limites toujours changeantes – au gré des marées couvrant, découvrant et érodant les berges.

*Une photographie prise en plongée nous montre la ruelle. Partant du bas du cadrage, le regard balaie une première volée de marches enneigées, se prend dans le garde-corps et glisse sur la main courante, décrivant une courbe prononcée vers la droite. Le quartier tournant bute sur le noyau, dont le bout circulaire est recouvert de neige, de telle sorte que le point blanc ainsi formé, couplé à la main courante servant d'appui à la main droite, forme un « i ». Jusqu'au palier, on devine l'axe d'une spirale entre les fentes des marches, après quoi on l'imagine s'enfoncer dans la terre gelée. C'est pourtant l'aplanissement du fer sur le papier qui laisse croire à un éloignement de l'axe : il n'y aurait qu'un tire-bouchon rogné de quelques accents de rouille – une vis parmi d'autres qui maintient le quartier en place. Sous la courbure de l'escalier, dans le tiers gauche de la photographie, un arbuste tend ses branches vers une cour recouverte, en partie seulement, d'une blancheur coagulée. Dans le coin supérieur droit, un entassement de planches intouchées depuis la saison précédente – sinon par le film de neige qui le recouvre.*

<sup>190</sup> Patrick Lafontaine, *Au lieu de l'abandon / Mes êtres*, non paginé.

<sup>191</sup> André Gide, *Les nourritures terrestres* suivi de *Les nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1917-1936, p. 44.

Cette figure de l'île nous renvoie malgré nous au latin *insula*, renvoyant bien sûr au référent géographique, mais aussi à une maison isolée, un immeuble, voire un pâté de maisons. Plus précisément, selon le Larousse, l'*insula* est une « [m]aison divisée en logements individuels (par opposition à la *domus*, maison particulière [, la demeure]). L'*insula* était une vaste bâtisse de 7 à 8 étages, souvent en bois et torchis, avec des boutiques au rez-de-chaussée. Le mot désigne aussi un îlot urbain délimité par le réseau des rues. » L'espace référentiel est intimement lié à un espace symbolique – l'île au cœur du fleuve – nous indiquant la solitude, le travail à faire pour se concevoir un abri, mais l'îlot n'est identifiable qu'en fonction de ce qui découpe ses contours, plus ou

*Noir et blanc. Quatre barreaux du garde-corps – à l'extrême-gauche, on aperçoit les bouts d'une frise de fer forgé. Dans la rue, plus bas, deux hommes poussent une épave de Cherokee dont les enjoliveurs sont absents. Celui de gauche porte une casquette noire et un manteau à capuchon. Entre ses souliers et le bas de son pantalon foncé, les chevilles étonnent par leur blancheur. Des chaussettes de coton, sans doute. L'homme à sa droite a le crâne légèrement dégarni, porte un manteau en deux tons, une bande plus pâle recouvrant ses épaules et ses bras. Dans sa main droite, qui repose sur le capot, il tient un gobelet de carton au couvercle blanc – un café filtre, quelque chose de chaud doit s'y trouver. Il ne semble pas mettre la même ardeur au travail que son compagnon, en témoignent les angles du coude et des jambes. Il persiste néanmoins une image simple de ce que pourrait être l'entraide. Au-dessus du capot de la Cherokee, un arbre trône au milieu d'un carré de terre où se sont accumulés des détritiques. Le motif du trottoir, avec ses rainures régulières, s'harmonise à celui de la clôture – une clôture de banlieue, se dit-on – que l'on croit être celle ceignant de la cour de l'école Baril.*

moins précisément. *Grève du zèle*, quatrième recueil du poète, poursuit dans cette voie en proposant une figure de la maison en tant que partie intégrante d'un milieu, aquatique – nous supposons même un affaissement de la maison avec un toit à hauteur de l'asphalte.<sup>192</sup> Ce qu'il est essentiel de souligner c'est que, dans *Homa Sweet Home*, cette présence de l'île n'est plus quelque chose que le poète recherche : elle est de l'ordre de la présence. À l'arrivée de nouveaux locataires à l'étage du bas, « [l]e fleuve appelle. Il a

<sup>192</sup> Voici le passage en question : « J'habite le long de la rivière une maison dont le toit se trouve au niveau de l'asphalte. // Je sais que Bloup se roule une cig sur son balcon qui donne sur la rue qui donne sur mon toit. Mais ce soir je regarde l'eau fuir comme un train. // Pour connaître une rivière il suffit d'épouser son reflet. Coucher sa peur auprès de sa force. // Pour connaître un homme je demeure sans repères. » Patrick Lafontaine, *Grève du zèle*, p. 16.

une tumeur au cerveau. Grosse comme une île. » (*HSH*, p. 38). Et cette tumeur donne sur le trottoir que nous pourrions nommer, par un « anachronisme douloureux<sup>193</sup> », une berge, une rive. D'ailleurs, l'anthropologue David Le Breton qualifie le trottoir

[d']auberge espagnole qui accueille tous les rythmes de déambulation, le pas lent de la personne âgée ou la course éperdue des gamins, la marche ceux qui s'empressent à leur travail, la nonchalance du touriste sans cesse arrêté en chemin par une curiosité, celui du flâneur qui fait sa provision quotidienne d'impressions.<sup>194</sup>

La rue est donc faite de ce que tout un chacun y apporte; elle reflète la collectivité, une « fourrure / de chatte espagnole » (*HSH*, p. 30). Elle est une surface bigarrée, nous pourrions même dire que tout tend, dans *Homa Sweet Home*, à faire surface. Le regard s'accorde à l'apparence des choses. Cela qui est pêché dans la rue depuis la fenêtre, accueilli par la pensée et par la tendresse, ne peut que se faner.

*En plongée, on prend la pleine mesure de l'encombrement d'un escalier rognant près des deux tiers inférieurs de la photographie. Les marches, pâles – grises, se dit-on –, révèlent des traces d'usure : peinture écaillée dans la ligne de foulée. Un trait laissé à la mine sur cette dernière rappelle les courbes d'une grue. Les deux quartiers tournants – le premier bifurquant vers la droite et le second vers la gauche. Deux éventails, peut-être, sur lesquels poser des semelles humides. Le garde-corps de gauche comporte un barreau à chaque nez de marche, agrémenté de ce motif familier de deux essies : quatre cœurs à l'envers, voire des papillons chutant tête première. La dernière marche, qui a l'air de béton, offre un sursaut de lumière – un trait d'union liant l'intérieur à l'extérieur; la cuisine, la salle de bain et le bureau gravitant autour du couloir et se déversant sur le balcon, jusque dans la rue, sur un trottoir dont les joints de dilatation, comme accentués par le crayon gras de la poussière, rappellent les lotissements du siècle passé. Tout au centre, dans le tiers supérieur : une bouche d'égout constellée de mégots, de papiers mouillés et de restes de gomme à mâcher.*

L'hospitalité prend des formes multiples et doit chaque fois être rejouée : elle est un geste, un accord de soi avec l'autre. Il en va donc de la maison, de la pensée, comme de la tumeur : elle est une excroissance du sujet qui prolifère au détriment des cellules environnantes. Corps étranger, elle finit par se fondre aux tissus qui l'entourent. Nous dirons qu'il s'agit d'une autre métaphore de cette mort à soi ayant pour fin de laisser

<sup>193</sup> David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Éditions Métailié, 2000, p. 135.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 132.

place à l'autre. Alors que la tumeur travaille le sujet de l'intérieur – la pensée –, la lèpre du sujet rend sa surface indécise, changeante. Au ressac érodant les rives, le lépreux qui va au fleuve y laisse des morceaux de lui-même. À l'instar de Valentin Knox, dans *Paludes*, il faudrait concevoir la porosité du sujet comme quelque chose de positif : « La santé ne me paraît pas un bien à ce point enviable. Ce n'est qu'un équilibre, une médiocrité de tout; c'est l'absence d'hypertrophies.<sup>195</sup> » Ces hypertrophies sont à l'image de la relation entretenue à l'égard du quartier : une île, une maison dans la pensée comme une excroissance qui doit être *portée* en tant que marque distinctive; une lèpre forçant la réclusion, mais favorisant la justesse du regard : celui qui voit clairement est celui qui se trouve en marge.

#### 4.6 L'espérance, le désespoir, l'oubli

L'ancrage territorial, comme nous l'avons exposé plus tôt, se joue principalement du côté de l'espace appartemental, situé rue Joliette, qui assure le jointement de l'imaginaire de celui qui épie à la réalité dure du quartier-fleuve dont le limon se trouve tout en bas de l'escalier. La photographie, de plus, agit en tant qu'indice de cette présence. Il n'en reste pas moins que la rue Joliette n'est pas la seule nommée à faire partie du paysage hochelagais : les rues Notre-Dame, Ontario, Dézéry et L'espérance s'y trouvent, moins pour leur description potentielle que pour leur valeur d'ancrages symboliques des lieux par le biais des odonymes. La dernière citée est particulièrement importante au sens où elle est inférée par le lecteur : « la rue est pour / tout le monde quand je la / cueille sur le bord / de la fenêtre pour lui faire / l'amour avec ma tête / perdu dans sa fourrure / de chatte espagnole le fleuve / se réveille pense / en son limon tout boire / jusqu'au coin de la rue / l'Espérance n'oublie / personne » (*HSH*, p. 30).

---

<sup>195</sup> André Gide, *Paludes*, p. 82.

« L'Espérance », l'espoir qu'un désir sera réalisé, fait entendre le nom de la rue *Lespérance*, première voie située à l'ouest du quartier lorsque nous en sortons par la rue Ontario<sup>196</sup>. Ce qui nous importe ici, c'est de jouer de l'enjambement et de la logique accumulative – conjonctive – auquel ce décalage nous convie. Faisons de nouveau appel à Gide, car nous découvrons peu à peu une ligne tracée entre l'amour et la pensée, l'attente et le geste, l'observation des entours et l'écriture de ceux-ci : « *De l'amour et de la pensée, c'est ici le confluent subtil. / La page blanche luit devant moi* »<sup>197</sup>. » Penser et aimer trouveraient donc leur pleine intensité sur la page à écrire. N'est-il pas mention, au début du poème, qu'Hochelaga ouvre au poète « le seul trou [qu'il] / puisse remplir » ? Nous supposons qu'il s'agit de la bouche et du fleuve des paroles se déversant sur la « page blanche ». Réaffirmons ici qu'il n'y a rencontre véritable qu'en fonction d'un pacte référentiel avec l'espace. Nous demandons ici au lecteur de bien vouloir suivre le *musément* auquel nous nous abandonnons en empruntant d'abord à Elias Canetti ces quelques mots qui repositionnent l'importance des lectures, pour le flâneur que nous sommes, et de la compréhension que nous avons de notre rapport au monde :

*Le violacé du soir remplace le blanc de la neige, le gris du ciel et des panneaux de polyvinyle horizontaux qui recouvrent un bloc appartement : une mince marge, dans le quart gauche de l'image, à laquelle se greffent les courbes d'un colimaçon dont les marches sont surlignées par une couche de neige. On l'imagine lourde, verglacée. Un poids qui se fond dans la noirceur des galeries abritant cinq fenêtres illuminées d'une lumière jaune dont le vacillement est presque tangible. Trois cadres sont emplis de noir – un quatrième est effacé, à hauteur du premier étage. On devine le gouffre à l'intérieur, mais quand on relève les yeux vers la découpe des toits, on se laisse prendre par le profil d'un quai se détachant sur un fond de ciel voilé. Mais l'imagination n'est pas reine. Elle replonge à demi dans les mailles lâches des fils électriques et des branches chargées de neige – une ligne téléphonique, cachée dans ce fatras : une qui griche et qui s'harmonise au grésillement des transformateurs et aux murmures qui filent, dans la ruelle, par les murs et les fenêtres mal isolés.*

<sup>196</sup> Nous verrons dans le chapitre V que le tunnel de la rue Ontario tient lieu de porte d'entrée d'Hochelaga.

<sup>197</sup> André Gide, *Les nourritures terrestres*, p. 173.



Les livres qu'il tient dans la main, qu'il regarde, qu'il ouvre, qu'il lit, sont pour lui comme du lest. Il s'y agrippe avec la force d'un malheureux, que la tornade emporte. Sans eux, il vivrait plus fort, c'est vrai; mais où en serait-il? Il ne connaîtrait probablement pas sa position et ne s'y retrouverait plus. Pour lui, les livres deviennent boussole, mémoire, calendrier, géographie.<sup>198</sup>

C'est que nous aimons nous perdre : Hochelaga, nous ne pouvons l'envisager que tout imprégné d'un réseau intertextuel bigarré et touffu. Nous proposons de glisser pendant les prochaines lignes, en gardant à l'esprit l'axiome « maison, île, fleuve » qui jusqu'à présent soutient la figure d'Hochelaga. Nous garderons aussi en tête que cet axe n'est effectif que lorsqu'il est couché sur la page. Ainsi, permettons-nous de faire un détour du côté de Georges Perec qui a mis en lumière un certain nombre d'évidences oubliées des lieux que nous occupons au quotidien dans *Espèces d'espaces*. Le chapitre traitant du lit apparaît particulièrement salubre, non pas car nous accusons une certaine propension aux plaisirs de la sieste, mais bien parce que, pour l'auteur, il y a là quelque chose de l'ordre d'un espace mental. Il n'hésite pas à citer les mots de Michel Leiris, « *Lit = île*<sup>199</sup> », pour qui la proximité sonore se fait garante d'une parenté entre ces deux espaces. Jouant d'un renversement de la proposition, nous entendons aussi « il lit ». Considérons donc que, à partir de ce lieu, cette île, émerge un *il* (une troisième personne) capable de lire l'étendue environnante et de s'y reposer. Il ne faudrait toutefois pas s'éloigner trop tôt. Ce lit, cette île dont Perec parle, est le

lieu de la menace informulée, lieu des contraires, espace du corps solitaire encombré de ses harems éphémères, espace forclos du désir, lieu improbable de l'enracinement, espace du rêve et de la nostalgie œdipienne :

*Heureux qui peut dormir sans peur et sans remords  
Dans le lit paternel, massif et vénérable  
Où tous les siens sont nés aussi bien qu'ils sont morts*

José-Maria de Heredia (Trophées)<sup>200</sup>

<sup>198</sup> Elias Canetti, *Le territoire de l'homme. Réflexions : 1942-1972*, trad. de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1978 [1973], p. 213.

<sup>199</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p. 26.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 26-27. L'auteur souligne.



S'il n'y a pas lieu d'adhérer à cette nostalgie œdipienne, il n'en reste pas moins que ce lit entretient un certain nombre de similitudes avec l'espace appartemental du poète ainsi qu'avec Hochelaga comparé à un fleuve : lieu de menace et de rapprochement, du désir et du rêve, d'enracinement qui n'advientra probablement jamais<sup>201</sup>. Il faudrait d'ailleurs se demander comment s'enraciner dans un fleuve sinon par la présence d'une berge accueillante.

À plusieurs reprises, le lit est rendu présent dans le recueil – lit du repos et du geste amoureux, mais aussi le lit fluvial associé à la rue. Ce pli est particulièrement frappant dans la portion centrale du recueil intitulée « le mascaret », constituée de quatre poèmes

*Toujours ce cadrage noir forçant le regard sur les plans qui accumulent les textures. Le premier interpelle par sa symétrie sur l'axe vertical. Trois barreaux de garde-corps divisent la surface en quatre parties en apparence égales. Un barreau plus large repose perpendiculairement sur ceux-ci. Dans la portion supérieure de l'image, deux frises torsadées – qui si elles étaient entières, auraient probablement la forme d'une esse – rappellent des hameçons appuyés sur leur courbure. Au deuxième plan, une ligne téléphonique, à en juger le calibre, traverse les crochets et met en évidence leur gorge. Elle fait écho aux trois fils électriques parallèles, plus bas, qui signent la moitié supérieure de la photographie. Le garde-corps est marqué d'une frise présentant deux cœurs superposés et symétriques, appuyés sur ce que serait les atriiums gauches et droits. Des torsades à hauteur des ventricules. De chaque côté de ces cœurs, des volutes en « C ». Sur les câbles, derrière, la pluie ruissèle : ce doit être de même sur le feuillage qui compose le troisième plan. Le cœur est de fer forgé. Mais il est aussi à l'envers et dans l'eau. Le passage du temps le voue à la rouille.*

seulement. Nous pouvons d'abord y percevoir un renversement de la vie du quartier qui est en cours : l'énigme à résoudre n'est plus cette mort supposée du quartier, mais bien la jeunesse qui vient ébranler l'ordre des choses, le signe d'une renaissance. L'aspiration du poète de n'avoir que « le seul demain en amont » (HSH, p. 62) peut aussi être interprétée

<sup>201</sup> Ce détour est à peine une entorse au sens du recueil. Dans *L'ambition du vide*, premier recueil de Lafontaine, la figure du lit est présente dès les premières pages : « [...] tu m'apparais. d'une même rondeur, chaque membre s'articule selon ses propres lois. chaque parcelle de mon corps est musclée d'amour et c'est ici, dans ce lit où tu dormais, que je te retrouve. pénétré d'une sombre lumière. en cette jouissance précise, du fond de deux corps, je peux concevoir le temps. ton lit a quelque chose de viril. dans la forme qu'il a prise. moulant des reliefs inconnus qui tous embrassent mon corps. c'est de là qu'émane la noirceur. comme des corps enveloppants. // ton lit m'est un souvenir meilleur que tes bras. j'y confie, j'y perds, j'y mords. rien n'est plus doux et supportant. fort dans le contour de ce que je fuis. Je te rejoins. ton lit est-il un miroir ? [...] » Patrick Lafontaine, *L'ambition du vide*, gravures de François-Xavier Marange, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 1997, p. 12-13.

comme un renversement du rapport entre ce qui est perçu et ce qui est écrit : l'écriture (en aval), prenant plutôt le pas sur la source (le perçu). Sur la même page, le poète nous dit : « Je descends la rue Joliette. Rejoins mon lit de carcasses de chars et de clochers. » Le mascaret, c'est le moment d'un brouillage entre l'amant et la ville aimée, d'une tension en plein tête-à-tête – un rapprochement si vif qu'il ne peut que témoigner d'une plus grande distance encore. Tout juste avant que la ville ne devienne muette, le poète a « [u]n diamant dans [s]a cage thoracique » (*HSH*, p. 63) alors qu'elle, assise en face de lui, a le visage éclairé par une chandelle. Nous dirons qu'au cœur du souffle du poète se cache quelque chose de précieux, mais la métaphore fluviale filée dans le recueil laisse plutôt croire que ce diamant serait la pointe d'une ancre de marine : c'est l'élément qui assure l'immobilité alors même que les eaux se troublent, renversent leur cours. C'est désormais dans le souffle du poète qu'il faut trouver le lieu d'émergence du quartier. De ce calme relatif s'ensuit une lutte avec une « Hochelabig-Mama » en sueur, capable de préserver le mouvement perpétuel. Son lit – celui d'une aventure éphémère – est alors comparé à la rue : « elle s'est étirée dans son lit comme dans la rue m'a agrippé par / les côtes jeté en arrière en remplissant ma bouche toute la nuit / m'a renversé de sa peau noire » (*HSH*, p. 65). Il est donc *couché*. Le rapport de force est inversé et, pour tenter d'y remédier, il ne reste que l'écriture comme une tentative vaine de préserver ce qui reste : « pour oublier mon silence je suis venu où tout le monde parle / seul mon bureau porte une fatigue d'impuissances toutes / mes soirées comme une civière sans secours » (*HSH*, p. 70).

Il y a au bureau du poète, comme dans les lits de ses personnages, une volonté de trouver l'éternel dans le transitoire – inconditionnel de la modernité –, la fixité dans le mouvement. « On utilise généralement la page dans le sens de sa plus grande dimension. Il en va de même pour le lit<sup>202</sup> », nous dit à nouveau Perec. Dans *Homa Sweet Home*, le lecteur est posé devant une succession d'interfaces rendant possible l'effleurement du quartier : la rue (à la fois fleuve et lit), la fenêtre de l'île-maison, le lit de la chambre,

---

<sup>202</sup> Georges Perec, *op. cit.*, p. 25.

l'ordinateur, la page, la périphérie de l'étendue urbaine parcourue (l'îlot urbain) décelable par les rues nommées (Ontario, Joliette, Dézéry, Notre-Dame).

Une dernière image nous permettra de terminer la liaison entre ces différentes interfaces. Se levant « pour de l'eau », accrochant de sa chaise la bibliothèque, le poète « rince un vieux verre » tandis que, dans la cuisine trop chaude, le réfrigérateur « crie sa lumière » et projette l'ombre du poète<sup>203</sup> : de nouveau, il se retrouve couché, réduit à une surface. Ce passage force une corrélation avec l'ordinateur dit « [m]uet, transparent, froid », cette froideur rappelant le plastique froid du panier à linge, entre les cuisses du voisin d'en face qui

*On trouve au premier plan un poteau électrique. Suivant les conducteurs décrivant une ligne diagonale (du coin inférieur gauche au coin supérieur droit) le regard se pose sur l'un des clochers de l'église Très-Saint-Rédempteur qu'on retrouve à l'arrière-plan – un fil passe devant la croix qui surmonte le dôme, puis l'œil juste au-dessous qui rappelle la carapace d'une tortue. Ce dôme laisse plutôt l'impression de la partie supérieure d'un œuf. On bifurque ensuite vers le cylindre du transformateur, distingue le parafoudre ou la traversée – l'un et l'autre sont dissimulés derrière le poteau de bois. Quatre câbles partant du sommet du cylindre rejoignent un point d'alimentation en décrivant une forme cardioïde : une main nerveuse a ajouté quelques traits au plomb pour en accentuer les courbes.*

s'adonne à des jeux sexuels (*HSH*, p. 18). La transparence du verre évoque l'image de la fenêtre, la mutité rappelle celle de la ville lors du tête-à-tête évoqué plus haut. Dans cette scène du quotidien écrite en prose et relevant de la banalité de l'écrivain devant sa page blanche, nous trouvons tous les éléments dichotomiques constituant la trame du recueil : le clair-obscur, le froid et le chaud, l'eau (le fleuve qui emplit la bouche) et la soif (le désir) dont le complément (la pensée) est illustré par la bibliothèque – c'est elle que nous heurtons. En filigrane, nous saisissons les dynamiques de la lecture et de l'écriture, de la perception et de la transcription.

<sup>203</sup> Le passage complet va comme suit : « Je me lève pour de l'eau. La chaise frappe contre la bibliothèque. Il fait trop chaud dans la cuisine. Je rince un vieux verre. Le réfrigérateur crie sa lumière. Renverse un peu d'eau. Vois mon ombre. L'ordinateur toujours ouvert. Muet, transparent et froid. » (*HSH*, p. 23).

Convenons que nous nous sommes égarés, mais ce détour était nécessaire afin de montrer le mode de présentification de cet Hochelaga intime; convenons aussi que nous avons l'impression que le lest employé semble avoir été largué et que nous nous sommes mis à muser. Mais récupérons ce lest abandonné au fil du courant, revenons aux *Nourritures terrestres* de Gide et, ultimement, à son Tityre, l'homme normal. Plus tôt, nous citons : « *De l'amour et de la*

*Le fusible attire l'attention, suspendu par un triangle fixé dans le tronc mort. Au-dessus, trois isolateurs. Le coin inférieur droit attire l'attention à la toute fin : la même croix, le même dôme-coquille – une fusée, un biberon peut-être, qui ne ferait que déchirer gorge, palais et joues tout à la fois –, le même œil noir sans iris. Le duo te donne l'impression de calmars aux tentacules arrachés par le cadrage... On referme le livre, le rouvre : même page. Les deux larrons, à l'arrière, se tiennent cois. Un Christ de nœuds et d'arêtes se profile. L'isolateur : la tête. Les mains : quelque part agrippées aux conducteurs. Le fusible comme une plaie entre deux côtes. Le transformateur : sexe et cœur confondus. Vis-à-vis d'un point d'alimentation, les pieds, cloués.*

*pensée, c'est ici le confluent subtil. / La page blanche luit devant moi* ». Nous entendons déjà le lecteur s'objecter et dire que la page blanche n'est pas un réfrigérateur. Soit, mais les deux luisent, ce n'est tout de même pas rien! Le réfrigérateur, d'ailleurs, n'a-t-il pas pour fonction de préserver, de ralentir le dépérissement des aliments qui nourrissent le corps? La page blanche, quant à elle, n'a-t-elle pas pour fonction d'accueillir les possibles du désir et de la pensée, de sertir de lumière le poisson-poème (la vie osons-nous dire) attrapé au bord de la fenêtre?

Tityre n'est-il pas, pêchant du haut de cette tour sise au milieu des marais, en proie à « [l']insuffisance des amorces, multiplication des lignes », là même où, « *par nécessité il ne peut rien prendre* »? Devant la lumière du réfrigérateur, le poète ne prend rien<sup>204</sup>, tout comme Tityre se contentant de manger les vers de vase au lieu d'en amorcer les lignes. Il n'y a de fin (et de faim) que celle des commencements. Ces « vers de vase » que

<sup>204</sup> « [N]e mangeant pas / la voix est libre / pour l'écriture ». Patrick Lafontaine, *Au lieu de l'abandon / Mes êtres*, non paginé.

l'on peut ici comprendre dans le double sens de lombrics et de vers poétiques, sont l'objet même de l'apprivoisement du quartier et en font émerger ce qui est enfoui :

« Dans ces marais, la fièvre maligne est à craindre; il faut adapter votre sang; *similia similibus*, Tityre! Mangez des vers de vase (*lumbriculi limosi*) – l'essence des marais s'y concentre et c'est de plus un aliment fort nourrissant<sup>205</sup>. » Ainsi, lorsque « le fleuve / se réveille pense / en son limon tout boire / jusqu'au coin de la rue » et que « l'Espérance n'oublie / personne » (*HSH*, p. 30), il faut comprendre que c'est au sein de ce limon, de cette vase, que l'essence du quartier tire sa source et se fait le matériau du poème : est mis de

*Sur des plans successifs, une fenêtre qu'on suppose être faite de deux vitres coulissantes – au bas desquelles on devine un léger frimas ou des traces de condensation –, le fer forgé du garde-corps, un homme au coupe-vent bleu royal et blanc, puis les appartements situés de l'autre côté de la rue. L'axe vertical créé par le jointement des vitres forme une croix avec un barreau horizontal du garde-corps – au-dessus duquel, et sous ce qui pourrait être la main courante, une esse amputée par le cadre de la photographie à son extrémité droite, rappelle un hameçon. La succession de barreaux verticaux évoque ceux d'une cellule ou d'une volière. La portion gauche est occupée par un lampadaire de style art déco dont l'un des globes jaunâtres – éteint puisque c'est le jour – se tient en équilibre au haut de l'escalier d'en face : marches de bois usées, peintes en gris, accompagnées de rampes blanches et d'une structure métallique peinte en rouge.*

l'avant cela même qui est recouvert, qui bat la mesure dans la fange. C'est jusqu'au coin de la rue – pouvant être aperçu de la fenêtre lumineuse des enfants – et jusqu'au coin de la page, que le poète nourrit sa confiance, son espoir à l'égard du quartier; « Hochelaga-la-gigogne » l'attend et la tend. Il nourrit son humilité et prépare ce lieu où mourir – reposer. Nos errances de lecture nous ramènent aux vers de celui qui avait la parole en archipel : « Seuls aux fenêtres des fleuves / Les grands visages éclairés / Rêvent qu'il n'y a rien de périssable / Dans leur paysage carnassier<sup>206</sup>. » *L'Ambition du vide* le préfigurait déjà : « mon grand vide offert, jusqu'au néant. les mots sont l'effacement, chaque mot

<sup>205</sup> André Gide, *Paludes*, p. 41.

<sup>206</sup> René Char, « Les observateurs et les rêveurs » in *Le marteau sans maître*, éd. établie par Marie-Claude Char, préface d'Yves Battistini, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2002 [1934], p. 77.

efface. Et dans la vase profonde, vous pleurez de joie<sup>207</sup>. » Alors qu'en est-il de cette rue L'Espérance qui fondait l'amorce de notre musement?

Nous disions, au début de ce chapitre, que le poète cherchait à retrouver cette vie des gens ordinaires. Il sera parvenu retrouver des bribes de cet *il* qui point à la surface de l'île-maison, à retisser

l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde... – mieux : de l'homme normal, celui sur qui commence chacun; – l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle – qui vit en chacun, et qui ne meurt pas avec nous. – Dans Virgile, il s'appelle Tityre – et il nous est dit expressément qu'il est *couché* – "Tityre *recubans*". – *Paludes*, c'est l'histoire de l'homme couché.<sup>208</sup>

*L'escalier est une enfilade de côtes ou de vertèbres menant vers un balcon sur lequel repose un bac à recyclage. Dans la moitié droite de la photographie, sous le balcon, une porte blanche munie d'une petite fenêtre verticale. Dans le coin inférieur droit, sur le trottoir et passant devant la clôture rouge ceignant le terrain, il y a l'homme au coupe-vent. Le capuchon est blanc, tout comme la bande qui parcourt toute la longueur du bras. Au bout de cette bande, aucune main. Sur le terrain, on remarque un boyau d'arrosage et les restes d'un carré de neige.*

Hochelaga est un lieu d'accueil et de heurts où l'on couche et se couche : devant l'ordre des choses, mais aussi sur papier, pour s'ordonner soi-même au fil des jours qui entretiennent des petites morts, au fil de l'habitude. La rue L'Espérance se trouve à la lisière du quartier, tout juste de l'autre côté des rails du Canadien Pacifique – à l'extérieur d'Hochelaga. Elle se trouve à l'endroit même que le poète Marcel Labine nomme un « creux dans la ville », allant même jusqu'à dire que « [l]es rues L'Espérance et Florian [où se trouvait la maison d'enfance] n'existent presque plus<sup>209</sup>. » N'est-ce pas l'essence de ce que le poète, s'adressant directement à Hochelaga, dans le dernier poème éponyme, insinue?

### Hochelaga

ce qui fait que	c'est toi
c'est que	tu n'as rien
que	j'espère (HSH, p. 88. Les caractères gras sont de l'auteur).

<sup>207</sup> Patrick Lafontaine, *L'ambition du vide*, p. 28.

<sup>208</sup> André Gide, *op. cit.*, p. 75.

<sup>209</sup> Marcel Labine, *Le pas gagné*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 95.

Sur le mode d'une adresse tendre, le poète formule tout de même le constat, le bégayant même, que l'espoir se trouve ailleurs qu'en terre hochelagaise. Malgré tout, il y reste. En fin de course, l'espérance ne suffit pas.

#### 4.7 Notre-Dame, la sainteté, la mort

Poursuivons avec Notre-Dame. Elle nous intéresse puisqu'elle propose un paysage morcelé, tendu entre l'acte même d'écriture et la présence du poète au lieu, comme c'est le cas de ce personnage inquiet va sur le fleuve :

j'écris sur la lisière de la piste  
ta lenteur est si belle  
à venir tant tu la caresses  
comme une haleine j'écris  
Notre-Dame ignore le rêve  
vague des sucres lointains sous ton  
nom  
le ravissement des layons  
demeure ta plus  
effective marque (HSH, p. 22)

*L'élévateur Miron s'impose au cœur du cadre noir. Les treize étages de l'édifice sont disposés sur six paliers qui se présentent comme autant de marches. Le béton de la face ouest est strié de bandes plus foncées : des taches de rouille, sans doute, mais les méandres de l'imagination laissent présager milliers de mains tachées de cambouis ayant glissé contre ces parois. Des mains noueuses et crispées aspirant à la détente. Près d'une centaine d'ouvertures y sont pratiquées : des fenêtres aux carreaux brisés ou tout simplement condamnées. L'abandon du bâtiment est consommé au cœur des fenêtres éteintes. Sur la face nord, une ombre découpe la silhouette de la partie antérieure d'un revolver. Pointé vers le ciel, on remarque le canon à bande ventilé – carreaux brisés obligeant –, celui d'un Colt au fini bleu royal se dit-on, poursuivi du barillet. Près de ce dernier, tout juste à sa gauche, des traits ajoutés dans le ciel nuageux laissent deviner le pontet et la détente : une auréole autour d'une corne d'abondance ou de la lèvre du minotaure. La crosse se perd dans le socle imposant des étages inférieurs. Des fils électriques, au bas du cadre noir, rappellent les fatigues d'avant.*

Le désir est grand, pour qui connaît le quartier, d'y voir l'emprise de l'autoroute Notre-Dame en filigrane : pour le flâneur averti, il est difficile de ne pas faire converger les images de la piste cyclable qui la longe, de la raffinerie de sucre Lantic (lent *hic*; un ici se conjuguant à la lenteur) à la mention des sucres (incidemment les sucres) et du trafic



automobile à celle des hayons, à savoir les coffres arrière des voitures. À cet effet, une photographie suivant de peu ce poème laisse présager un lien avec cette dernière hypothèse. Nous remarquerons que le pare-brise fait ici office de cadre, de la même manière que la fenêtre du bureau devant laquelle se tient le poète.

Pour rouvrir le texte, il est pertinent d'adopter le point de vue photographique, ne serait-ce que pour mettre en lumière une dynamique similaire à ce que nous avons pu observer dans le cas de la figure fluviale, métaphore de l'écriture. Nous pourrions dire qu'il y a, ici aussi, inscription dans un flux qui serait tout autre que le flux maritime : c'est celui du trafic, qui se joue sur le mode du départ et de l'arrêt sous la dictée des

*On pense au fou d'en face qui, peut-être, se trouve derrière, dans la ruelle. Les tons clairs de cette photographie en noir et blanc irradient, donnent l'impression d'une brûlure glacée. Longeant la partie inférieure du cadre, un fil électrique, redoublé des parallèles des balcons. Partant de la droite, la silhouette floutée d'un arbre dont les ramures, courant vers la gauche, se confondent en lignes brisées. À l'extrême gauche de l'espace négatif meublant les deux paliers, une chaise de patio dont les ouvertures rappelle la tête d'une mouche ou une échancrure nasale – devant, on devine les barreaux du garde-corps.*

feux de signalisation. De nouveau, le poète joue sur le rapport de mobilité et d'immobilité en regard de ce qu'il trace, d'autant plus que cette « lisière de la piste » sur et à partir de laquelle il écrit, représente un écart – voire un chiasme – comparable à celui existant entre le bureau et la rue. Dans ce poème, le « je » écrivant encadre cette lenteur, un *ralentir* pourrait-on dire, jusqu'à ce que l'espace tende vers une stabilité, sans jamais l'obtenir. Ce ralentissement, nous l'avons évoqué dans un fragment précédent qui concernait la rupture de charge du convoi des signes à l'adresse du poète. S'il n'y a pas d'adresse civique ici à proprement parler, force est de noter que l'ancrage, par l'évocation d'une rue (Notre-Dame), crée un rapprochement : une adresse directe à Notre-Dame est même intimée par les déterminants possessifs (« *ta* lenteur », « *ton* nom », « *ta* marque ») qui soudain surgissent dans le poème et permettent de le lire selon différentes strates. Car l'enjambement, autrement appelé *rejet*, nécessite de la part du lecteur un travail de recomposition. S'offrant comme une marche, le poème cherche son chemin.



S'il est tout à fait possible de concevoir que le déterminant possessif « ta » et le pronom « la » sont associés à Hochelaga, ce n'est plus le cas à partir du cinquième vers où le référent devient clairement la rue et, du coup, la Vierge Marie. Une prière s'impose, voire une supplication (par l'impératif) demandant à la pureté de rester à la surface des choses : « Notre-Dame, ignore le rêve vague des sucs lointains. Sous ton nom, le ravissement des layons demeure ta plus effective marque » (*HSH*, p. 22). Il s'agirait là d'une lecture prosaïque, renverrait les layons au sentiers qu'ils suggèrent (ceux de la connaissance?) en rejetant la part du rêve, de la plénitude (voire la communion) suggérée par le terme *sucs*. Nous serions alors face à un renvoi à l'espace perçu dont la trace est laissée par le médium photographique en pages 26 et 73. La proximité entre cet espace référent suggéré par la phrase en question se rapprocherait, sans ironie, le poète de l'extase mystique (le *ravissement*).

Proposons une seconde lecture, car la Vierge est ici conviée à la table du poème et nous en avons tiré quelque chose de bien terre à terre, d'autant plus que la prise de parole du poète marquait clairement un délestage du moi, un dessaisissement qui opérerait un renversement des lieux vers le sujet poreux. Les marques de possessif changent soudainement de référent et indiquent plutôt l'instance qui écrit. Notre-Dame, par métonymie, vaudrait alors pour ces gens, revenant du travail, porteurs d'un regard usé par la routine. Le ravissement, dans cette seconde strate, connote dans ce cas-ci la joie tout autant que le viol, une prise de force. Les layons, quant à eux, peuvent revêtir le sens de *sentiers*, ce qui est d'autant plus intéressant que le terme peut à la fois signifier une voie morale tout autant qu'un petit chemin tortueux à travers la forêt. La littérature n'en sera pas à sa première analogie entre la ville et forêt, mais il serait pertinent de rappeler que l'étymologie même nous ramènerait à *semitarius*, à savoir « cela ou celui qui se tient dans les ruelles » et dont les manières vont à l'encontre de la morale : celui qui traque les vies miséreuses<sup>210</sup>. La piste évoquée dans le premier vers devient non seulement une voie

<sup>210</sup> De nouveau, dans *Grève du zèle*, un rapprochement peut être fait entre sacré et dissolution, le tout jouant à la fois sur les paradigmes de la proximité et de l'éloignement (tant spatial que temporel) : « Mes amis mes amants mes tortures suaves mes arbres mes aïeux figures fuyantes et englobantes vous écartelez ma volonté. // Je ne vois que la sainteté ou la mort. Qu'une impossible rencontre avec

à suivre et que l'on ne pourrait aborder que de façon oblique ou encore la simple trace d'une présence sauvage dans la forêt des signes. Nous pourrions dire que, pêcheur, le poète se fait aussi chasseur. Par la présence insistante du quotidien s'affichant dans le recueil, un temps et un espace autres se frayent un chemin qui, par la parole, instituent un *home* tel que John Berger pouvait l'écrire :

*Home* était le centre du monde en ceci qu'il constituait le lieu où une ligne verticale croisait une ligne horizontale. La ligne verticale était un chemin qui montait vers le ciel et descendait vers les souterrains, les bas-fonds. La ligne horizontale représentait quant à elle le trafic du monde, toutes les routes possibles parcourant la terre pour conduire à d'autres endroits. Aussi chez soi, *at home*, on se trouvait au plus près des dieux du ciel et des morts d'en bas. Et cette proximité assurait l'accès aux uns comme aux autres. En fait, on se tenait à la fois sur le point de départ et, espérait-on, sur le point de retour de tous les voyages terrestres.<sup>211</sup>

La parole ouvre un espace sacré – non pas religieux –, entame un appel au respect de chaque chose et, ultimement, nous projette dans un temps qui ne nous appartient plus. Le *home* nous met sur la piste d'un début et d'une fin, tout en rendant possible la rêverie qui, sans *recouvrir* le monde, y ajoute. Nous oserions même dire que la rêverie rend encore plus aigu la conscience du temps en consolidant les deux axes susmentionnés. Ainsi pouvons-nous lire ces vers :

Hochelaga-la-chick c'est toi  
le soir les maisons s'allongent  
tu ouvres le ciel  
de tes cuisses l'alarme  
ameute toutes les queues  
entre les lèvres murmure  
c'est toi que j'aime (*HSH*, p. 49)

---

l'absolu. Ou alors une confiance démesurée dans les objets écrans imperturbables de mes projections. Un bol en verre une pierre peinte un cadeau-couteau-de-mariage une statue de la vierge dont le vernis s'écaille et qui perdra la tête à la fin. ». Voir p. 13.

<sup>211</sup> John Berger, *Et nos visages, mon coeur, fugaces comme des photos*, trad. de l'anglais par Katya Berger Andreidakis, Seyssel, Champ Vallon, 1991 [1984], p. 71-72.

L'enjambement des deux premiers vers nous semble particulièrement parlant à l'égard de notre propos et offre cette double lecture : « Hochelaga-la-chick, c'est toi. Le soir, les maisons s'allongent » ou encore « Hochelaga-la-chick c'est toi le soir et le soir les maisons s'allongent. » Le lecteur comprend, évidemment, que le soir ce ne sont pas les maisons qui s'allongent, mais plutôt les ombres projetées de celles-ci. Interprétons ces vers plus librement en imaginant quelques

*La pluie suit la courbe tracée par un essuie-glace. Elle laisse place aux phares arrières et layons des voitures qui font la file, sur Notre-Dame – c'est du moins ce que l'on croit. Notre-Dame, vers l'ouest, hors du quartier. On discerne trois ou quatre voitures ainsi que le profil d'un poids lourd, jouxtant une publicité de Hyundai Accent. Seul le dernier mot est visible. Au centre du tiers gauche, une croix de Saint-André signale le passage à niveau. Dix-neuf poteaux verticaux, comme des mâts – un champ de chimères, plutôt –, supportent des bras de lisse, des lampadaires ou encore des feux de circulation. Le ciel nuageux ménage des éclaircies, vers l'ouest, toujours. Au centre du tiers droit, des fils électriques, téléphoniques, peut-être.*

secondes qu'Hochelaga et ces maisons, par métonymie, soient parfaitement assimilables. Le quartier ne devient alors rien d'autre qu'un objet de désir magnifié par le soleil couchant : il n'est plus qu'une silhouette dont la forme réelle doit être imaginée par celui ou celle qui observe – l'amoureux profère ces mots terribles sachant que tant d'autres veulent aussi lui attribuer une forme, se l'approprier : « c'est toi que j'aime ». La répétition des derniers mots du premier vers rappelle le bégaiement explicité plus haut. Relisons donc de cette manière en mettant l'accent sur le fait que « murmure » est ici un impératif : « Hochelaga-la-chick c'est toi / c'est toi que j'aime », toi qui à toute heure du jour se montre sous de nouveaux atours, toi qui ne se laisse pas saisir, toi qui n'est qu'une ombre projetée permettant d'ouvrir le ciel.

Plus tôt dans le recueil, une maison sur Dézéry se présente sur le mode d'une distorsion spatiale : « viens-tu chiller me demande Dézéry mais dans Hochelaga-l'héroïne on n'arrête pas de monter les marches jusqu'au troisième pas une porte s'ouvre on s'enfonce dans le décor avec les chats des spikes sortis les pieds dans l'eau des égouts qui refoulent la misère » (*HSH*, p. 42). Nous aurons tôt fait de remarquer que l'ascension de l'escalier ne finit plus, que l'espace se trouve étiré et que nous avons encore affaire à une

polysémie intéressante, d'autant plus qu'elle se joue dans un espace de l'entre-deux. Ce poème en prose, non ponctué comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Lafontaine, peut parfois laisser croire au lecteur qu'il y a absence de mots de liaison entre les éléments de la phrase : c'est aussi un effet engendré par la quantité d'enjambements présents au sein des poèmes versifiés. Ajoutons à cela la volonté du flâneur de trouver une signification dans chaque petite disjonction. Ainsi « [...] on n'arrête pas de monter les marches jusqu'au troisième pas une porte [...] » peut apparaître comme une superposition de propositions qui ne s'excluent pas nécessairement. Déclinons les lectures possibles :

1) *on n'arrête pas de monter les marches jusqu'au troisième [étage ,] pas une porte s'ouvre;*

2) *on n'arrête pas de monter les marches jusqu'au troisième pas [celui effectué par le pied], une porte s'ouvre;*

3) *on n'arrête pas de monter les marches jusqu'au troisième pas (à savoir le troisième pas d'une hélice circulaire, donc d'un escalier en colimaçon, côté ruelle), une porte s'ouvre.*

Dans le premier cas, l'appel de Dézéry se trouverait à être un leurre : nous montons l'escalier, mais n'accédons pas à l'intérieur. Plutôt nous nous enfonçons, retournons à la rue, à la misère, sans accueil possible. Dans le deuxième cas, l'accent serait plutôt mis sur le début d'une ascension, sur l'action même de marcher. Le résultat, toutefois, reste le même : nous chutons. La troisième interprétation possible laisse supposer l'enfoncement comme la suite logique à l'ouverture d'une porte : c'est donc une fois à l'intérieur, au troisième étage, que les pieds s'enfoncent dans l'eau des égouts, dans la misère. L'espace qui se trouve derrière cette porte s'affaisse quand même, se fait engloutir comme une île dans une mer de déjections; à moins que nous nous entendions pour dire que c'est le sujet qui se trouve étiré, troué par les « spikes », les deux pieds dans la vase, seule la tête étant parvenue au troisième étage.

Nous noterons que là où nous montons, car il n'est pas explicité qu'il s'agisse d'un appartement, est un endroit où il y a la possibilité d'un repos et le terme « chiller » envoie

un message paradoxal : si le parler ordinaire confère à cette expression le sens de « relaxer » (le terme provient du verbe *to chill*), il intime aussi le sens de frisson (*chill*). Hochelaga invite à rejoindre un espace où le repos et la peur – ou peut-être plus précisément la conscience de cette peur – cohabitent ou, à tout le moins, se mêlent et prennent la mesure l'un de l'autre : un espace où l'intérieur et l'extérieur se couchent, s'inclinent – se soumettent à tour de rôle au seuil de la parole.

L'espace d'accueil dont il est ici question et qui a été plus tôt appelé *espace appartemental*, a ici les caractéristiques de se retrouver entre la rue et la ruelle. Nous l'atteignons d'un effort : celui de la marche, de l'interruption et de l'ascension d'un escalier – une hélice circulaire, une vis – qui débouche sur des portes ouvertes ou closes qui permettraient ultimement de se sortir de la misère. Dans « Hochelaga-la-gigogne » (*HSH*, p. 72), nous n'en finissons plus de nous enfoncer, ce qui n'empêche pourtant pas que « les enfants rêvent / allongés de s'en sortir » (*HSH*, p. 58). C'est à croire que le poète ne peut tirer le portrait du quartier qu'à travers ses propres trouées et qu'il se manifeste tel une ligne de fuite. Portrait, d'ailleurs, qui n'est pas sans rappeler celui que dressait Saint-Denys Garneau dans *Regards et jeux dans l'espace* : « C'est un drôle d'enfant / C'est un oiseau / Il n'est plus là<sup>212</sup> ».

---

<sup>212</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, éd. établie par François Hébert, Anjou, Les éditions CEC Inc. coll. « Grands textes de la littérature québécoise », 1996 [1937], p. 33.

*Le violacé du ciel persiste et, toujours, imprègne la neige qui recouvre le sol. La galerie d'un voisin s'évanouit en serpentins d'acier peints en noir, les fils électriques qui se confondent aux cordes à linge – tous soulignés d'un trait sombre et s'employant à obstruer le regard, mais aussi à renforcer l'impression de distance entre le point de vue adopté et les logements reposant sur la barre horizontale du « T » formé par le croisement de deux ruelles. L'assemblage de briques rouges et de colimaçons qui occupe le tiers central de l'image – qui s'obscurcit au fur et à mesure que le regard progresse vers la droite – est ponctué de taches jaunes à la circonférence rougeoyante. Une porte patio et l'une de ces taches sont dissimulées derrière un carré noir suspendu à une corde : on imagine un tissu raidi par le froid ou par ses usages quotidiens – une guenille qui aurait servi à essuyer des traces de sauce à spaghetti sur un plancher marqué par des chaises chambranlantes, une débarbouillette qui aurait servi à éponger les quelques gouttes de sang du rasage matinal, la couverture d'une poupée qui aurait été traînée dans la boue puis nettoyée avec une patience infinie (ou pas) –, mais il ne s'agit que d'une surface sombre qui se refuse à l'épuisement des possibles. On voudrait la délivrer des pinces qui la retiennent pour en fixer chacun des coins à ceux du cadre noir délimitant la page, car le regard est incapable de s'arrêter sur un détail assez longtemps pour en dégager la substance : du noir comme celui des paumes sur les yeux – il y aurait là, se dit-on, quelque chose comme du repos –, mais « regardons la vérité en face ». Il y a, au croisement de deux ruelles, l'impasse de vies silencieuses, avachies, coincées entre le ciel et des asphaltes d'améthyste. Le regard a beau fuir, se réfugier dans le coin inférieur gauche de l'image occupé par la rédemptrice aux deux larrons surplombant briques, lucioles et épaves engoncées dans un jeu de clôture. Il y a bien un lampadaire, un feu d'artifice fondant dans la cime d'un arbre... Rien n'y fait. Le fatras domine et rassure sous la dictée du pavillon noir.*





Figure 19. « Quand seul le livre à la main, tu contemples la carte, tu te surprends à souhaiter qu'ils ne meurent jamais » (B. Bordeleau, août 2013)

*20 octobre 2014, 21 h 58.*

*Entendu, rue #Dézéry.*

*– Pourquoi t'as plus envie de  
m'serrer dans tes bras?*

*– Parce que j'ai peur de  
recommencer à t'aimer...*

*#dérive*

*20 octobre 2014, 10 h 38.*

*Rue #Sherbrooke : un pick-up surmonté  
de cinq chaises Adirondak, quatre poteaux  
et leur clôture Frost, trois tondeuses, deux  
gants et une monture de lit.*

*#dérive*



Figure 20. On raconte qu'il pêche à la corde à linge (B. Bordeleau, février 2014)

*11 juillet 2011, 15 h 54.*

*Au #marchéMaisonneuve, spéciaux pour deux types de poissons pêchés, semble-t-il, en « Verginie ». Rires et doutes.*

*#dérive*

*13 juillet 2011, 10 h 37.*

*Sur un balcon de l'avenue #Bourbonnière, une pleureuse au virevent.*

*#dérive*





Figure 21. « As-tu déjà pensé à tout l'amour qui fleurit entre les sacs à vidanges? » (B. Bordeleau, décembre 2015)

*15 juillet 2011, 9 h 34.*

*Jour de vidanges, avenue  
#Bourbonnière : un miroir  
gouaché et gribouillé au  
crayon feutre.*

*#dérive*

*15 juillet 2011, 9 h 35.*

*À #LaPataterie, un père dit à  
ses trois filles : « Dépêchez-  
vous. On aura une place près  
de la fenêtre! »*

*#dérive*



Figure 22. *Chick peas and cigarettes* ou *Les boucanes d'Aurore* (B. Bordeleau, novembre 2015)

21 octobre 2014, 22 h 12.

*Entendu dans la #ruelleGirard.*

–Tu m'allumes?

– J'espère...

*Au bas de l'escalier, deux lucioles se sont mises à danser.*

#dérive

16 juin 2013, 15 h 02.

*Deux pots de mayonnaise vides et un orgue Hammond, sur le trottoir de l'avenue #Bourbonnière.*

#dérive



Figure 23. Un graffiti pour mémoire (B. Bordeleau, novembre 2015)

*tu attends  
les jours de brouillard  
comme la chambre  
du Minotaure*

*tu attends à chaque pas  
l'horizon                      cerné  
d'Hochelaga*

*seules les cornes        de brume  
rappellent l'insistance du fleuve  
et la rumeur des seuils*

## CHAPITRE V

### LES YEUX ET LE CŒUR SUR LA *MAIN*

*Sus é plans, une grande ville cé peut-être un  
croisement de veines pis d'artères, mais dans les  
faits, cé un raboudinage de milliers de ptits bouttes  
de rues.*

Jean-Claude Germain, « Bouttes de rues<sup>213</sup> »

---

<sup>213</sup> Jean-Claude Germain, « Bouttes de rues » in *Morceaux du Grand Montréal*, sous la dir. de Robert Guy Scully, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1978, p. 81.

## 5.1 La rue principale

Entre les appartements de Hamelin et de Lafontaine, il nous faut traverser la rue principale du quartier : Ontario. C'est un élément incontournable de notre quotidien, mais elle constitue, dans le corpus périphérique et dans certaines œuvres littéraires québécoises, un point névralgique. Nous dirions même qu'elle est la porte d'entrée du quartier, qu'elle forme un paysage en soi et propose une synthèse des figures constitutives de l'imaginaire d'Hochelaga. Précédant le cas limite qu'est l'œuvre de Marcel Labine dans notre corpus, puisque chevauchant notre quartier et le secteur Centre-Sud, cette sélection de regards portés sur la rue Ontario permettra de nous acclimater à la bigarrure de la lisière hochelagaise.

\*

Si certaines artères de la ville de Montréal, comme Saint-Laurent (la *Main*), Saint-Denis, Saint-Urbain et Sainte-Catherine ont obtenu leurs lettres de noblesse par le biais d'œuvres littéraires marquantes, leur vie culturelle ou la diversité de leurs habitants, il n'en va pas de même pour la rue Ontario. Celui qui déambule rue Ontario, à Montréal, se rend compte rapidement qu'il entre en contact avec des mondes contrastés qui,

*Avenue Valois, une fillette s'en donne à cœur joie dans un cornet de crème glacée rose (fraise, framboise?) : elle a le crâne rasé à « deux ». Les poux, sans doute. Sur Ontario, passage par l'épicerie où une mère et son fils se communiquent leurs captures par talkie-walkie : les pains burgers, le steak haché, le mozz', le six pack, la litière pour le chat et les dégâts d'huile dans le garage...*

pourtant, témoignent d'une certaine cohérence. Entretenant un rapport métonymique avec les quartiers et secteurs qu'elle traverse, à savoir Centre-Sud et Hochelaga-Maisonneuve, cette *Main* de l'*east side* montréalais, tantôt espace de liberté, tantôt cimetière, cette rue est présentée dans la chanson populaire et dans la littérature québécoise comme une courtepoinTE. Les sujets qui s'y attardent empruntent souvent les traits du chiffonnier, constituant leur identité au fil des impressions glanées lors de leur marche.

Pour la petite histoire, c'est à la suite de l'achat de terres appartenant à Sir John Johnson par les hommes d'affaires John Solomon Cartwright et J. B. Forsyth que trois voies ont été construites : Huron, Érié et Ontario. Cette dernière, qui a été prolongée d'ouest en est, traverse aujourd'hui les arrondissements montréalais de Ville-Marie, de Mercier — Hochelaga-Maisonneuve et de Rivière-des-Prairies — Pointe-aux-Trembles, et aurait été nommée avant 1842, selon le *Répertoire historique des toponymes montréalais*<sup>214</sup>. Elle s'étire sur un peu plus de six kilomètres, de la rue Saint-Urbain jusqu'à la rue Ida-Steinberg, aux abords du parc Saint-Clément. Plus à l'est, passé les voies ferrées, la rue réapparaît sous la forme de quelques tronçons disjoints. Pour qui croirait que l'odonyme provient de la province voisine du Québec, rappelons son origine (précédemment mentionnée) : la rue a plutôt été nommée d'après le lac, et « Ontario » provient du mot *skanadario* qui en langue huronne signifie « belle eau scintillante ». Nous pouvons très certainement nous permettre d'y voir une certaine ironie.

\*

Une rue est une voie bordée, au moins en partie, de maisons, dans une agglomération (ville ou village, bourg), et souvent identifiée par un nom, selon le Grand Robert de la langue française. L'étymologie du mot « rue » renvoie au latin tardif *ruga* (attesté dès 1080, dans la *Chanson de Roland*), qui signifie « ride », par extension « rugueux » et, par métaphore, « chemin ». La métaphore corporelle insinue ainsi que la rue est un tissu vivant. Par métonymie, le terme inclut les gens qui y habitent et non pas seulement le

*Chaque matin, je passe devant La Pataterie après avoir remonté l'avenue Bourbonnière. Chaque matin, c'est le même scénario ou presque qui se joue derrière une vitrine annonçant les hot dogs steamés à 89 sous, les cinq trios, le cheeseburger double bacon... Des vieux seuls, en tête-à-tête avec le Journal de Montréal — rarement autre chose — qui laissent refroidir leur café dans une tasse de styromousse. Malgré la chaleur qui règne à l'intérieur, ils gardent leur manteau, jamais bien épais, serti de mains grises et calleuses au bout de manches aux rebords jaunis.*

<sup>214</sup> Voir Ville de Montréal, « Répertoire historique des toponymes », *Le portail officiel de la Ville de Montréal*. En ligne :

[http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=1560,11779591&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=1560,11779591&_dad=portal&_schema=PORTAL) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

cadre bâti. La rue, c'est ce qui confère un âge à la ville et c'est à partir de son usure que nous pouvons témoigner de sa vivacité.

De l'habiter d'un lieu, qu'il s'agisse d'une rue ou d'un appartement, Pierre Sansot écrit que « [l']essentiel est que ce soit du narrable, que de ce lieu où l'on vit l'on puisse en parler, même s'il a mauvaise réputation, même s'il suscite la méfiance<sup>215</sup> ». La proposition de l'écrivain rejoint l'idée de visibilité évoquée par le géographe Yi-Fu Tuan et qui se manifeste, entre autres, là où le lieu comporte « une importante réserve de faits dans lesquels les générations successives ont la possibilité de puiser pour conserver et recréer leur image du lieu<sup>216</sup> ». Il y a donc passage de l'expérience du lieu dans le discours qui, à son tour, influence les modalités mêmes de l'expérience au sens large : les représentations du lieu se posent comme le témoignage d'une manière d'habiter ou, dans le meilleur des cas, comme un *faire habiter*<sup>217</sup>, tel que le propose Rachel Bouvet dans son article « Topographier pour comprendre l'espace romanesque ».

*Une femme, du bout des doigts, retient son visage. Une circulaire sous les coudes. À ses pieds, un sac de toile rempli de canettes, de bouteilles et de sacs de plastique. Le comptoir est à peine perceptible de l'extérieur. Une ombre est appuyée sur la caisse enregistreuse, plus à gauche. À l'autre extrémité, une ombre en uniforme qui, sans doute, gratte une plaque de cuisson. Dans cette boîte de verre, d'huile et de briques, rue Ontario, on attend midi — on attend que le temps passe.*

À chacune de nos marches, qui nous mène invariablement vers la rue Ontario pour y faire des courses diverses ou encore pour sentir, tout simplement, la différence encore palpable du haut et du bas Hochelaga, il nous apparaît que tout le quartier se penche au-dessus des trottoirs pour se mirer – et peut-être même pour s'y effondrer. Lors de nos marches, rue Ontario, Hochelaga donne à voir son visage derrière, mais surtout à la surface des vitrines : le quartier se donne à lire sur le mode du fugace, tout un chacun étant travaillé par ses occupations journalières. Dans ce sillon qui traverse le quartier de part en part, le

<sup>215</sup> Pierre Sansot, *Rêveries dans la ville*, Paris, Carnets Nord, 2008, p. 171.

<sup>216</sup> Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Gollion (Suisse), Éditions In folio, coll. « Archigraphy paysages », 2006, p. 175.

<sup>217</sup> Rachel Bouvet (dir. publ.), « Topographier pour comprendre l'espace romanesque » in *Topographies romanesques*, Québec et Rennes, Presses de l'Université du Québec et Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 89.

marcheur peut avoir la sensation que les environs font pression sur la foule plus ou moins dense selon le moment de la journée, que dans la constellation des visages – toujours les mêmes – le quartier se livre un peu plus chaque jour, en rejouant à l’infini le même air : celui de l’usure. Les infimes changements subis mettent au jour une insistance du lieu que nous pourrions nommer *stéréotype*. Hochelaga, entendu ici au sens de la communauté hochelagaise, est jeté à la rue.

\*

L’individu, écrit Ruth Amossy, est « [e]ngagé à son insu dans une activité répétitive et stérile, [il] s’épuise à retrouver dans l’univers les formes préconçues qu’il projette sur lui<sup>218</sup> ». Nous sommes persuadé que ce que nous trouverons, dans les représentations littéraires de la rue Ontario, un certain nombre de lieux communs – de *topoi* – comportant des traits constitutifs de celle-ci, mais aussi, selon nos hypothèses, de l’imaginaire du quartier Hochelaga. Cet aspect permettra d’éclaircir les tensions entre les répétitions et les différences, donc les écarts entre les œuvres abordées, mais également ceux que nous décelons entre les représentations et l’expérience intime.

*Je prends à droite. Un cœur a été tracé au rouge à lèvres sur le pare-brise d’une Civic, le tube ayant servi pour le crime est glissé sous l’un des essuie-glaces. Une odeur ténue de cannelle, mêlée à quelques notes de lavande, s’échappe d’une porte entrouverte. Au pas de la porte du 2051, un jeune matou surveille le moineau blessé qui constitue le butin de sa soirée.*

C’est donc dans les traces de l’habiter (dans une rhétorique habitante) que nous reconnaitrons ce qui définit le lieu et qui sera en mesure de le rendre à une certaine lisibilité, car, comme l’écrit Jean-Noël Blanc, « [o]n connaît une ville avec les pieds et avec les livres. Il faut suivre les rues et les lignes, croiser les pas et les pages, marier la pierre et les mots<sup>219</sup> ». Il en va de même avec les quartiers, mais aussi avec les rues et les « bouttes » de rues. Nous estimons que cette artère fait office de rue principale – puisque commerçante et résidentielle – et qu’elle offrira une synthèse de l’imaginaire du quartier.

<sup>218</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 37.

<sup>219</sup> Jean-Noël Blanc, *Besoin de ville*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Biographies », 2003, p. 237.



Le corpus d'œuvres plus brèves, provenant notamment du domaine de la chanson, permettra de déceler les lieux communs associés au quartier qui en viennent parfois à pasticher le lieu. Le corpus littéraire périphérique, identifié au début de cette thèse, viendra tout à la fois confirmer un certain nombre de ces traits et figures tout en permettant quelques nuances.

Il s'agit moins, ici, d'épuiser les discours portant sur la rue Ontario que d'en faire dialoguer quelques-uns avec l'expérience d'une géographie affective. Car pour qui décide de flâner dans son quartier et d'en saisir le quotidien par la transcription de l'ordinaire et même du banal, le lieu n'a pas de grammaire : plutôt, l'idée du lieu se construirait au fil d'une écriture où le patchwork agit comme mode premier d'énonciation. Les rapprochements singuliers, voire hasardeux, ne font pas que redoubler le réel, mais lui confèrent une autre trame, une épaisseur au confluent du sens et des sens. Le lieu dont il est question ici est laissé à l'abandon : les sujets s'éteignent et réapparaissent sous une autre forme. C'est un lieu où, malgré tout, nous disons « oui » à la vie.

*Devant moi, la rue s'ouvre. Elle n'est pas glorieuse, cette rue, du moins c'est ce qu'on en dit. Plus encore que Darling ou Adam, c'est peut-être Ontario que j'ai adoptée en m'installant dans le quartier. Devant l'épicerie, une habituée du trottoir et des grands frettes joue les Territorial Pissings de Nirvana. Un peu plus loin, on attend le chèque une semaine trop tôt, cerné jusque sous la mâchoire. On attend de sortir le sachet trop cher payé pour la shit qu'il contient. On attend tellement que les rêves se réalisent qu'on préfère attendre avant de rêver. On attend, dans l'est, avec tout ce que l'est a d'esticité.*

## 5.2 « C'est l'inhumain »

En 1963, André Belleau publiait dans la revue *Liberté* un très beau texte intitulé « Mon cœur est une ville ». Il est d'ailleurs repris dans *Surprendre les voix*, recueil publié à titre posthume en 1986. Nous nous trouvons bien sûr très à l'ouest d'Hochelaga, mais la correspondance mérite d'être soulignée :

Quelque part, près de l'avenue Amherst, la rue Ontario est vide. Une large vallée de lune qui mène je ne sais où. On pourrait découper l'air en blocs. Les maisons basses y sont prises comme des herbes dans la glace. Leurs arêtes ont le tranchant d'un fil de rasoir. Pour qui l'éclair de ces néons atroces? Il n'y a personne. C'est la grande froidure. C'est l'inhumain.<sup>220</sup>

La *nature* de la rue Ontario réside dans cette description clairement hostile au passant. On n'habite pas cette rue : on y *pass*e, car on en connaît les dangers. Dans cette large vallée de lune, on risque de se perdre, d'y laisser sa peau. La rue Amherst, rue des antiquaires, n'apparaît pas ici pour rien. Elle évoque l'imaginaire poussiéreux des collectionneurs : ici, pas de place pour l'humain, mais bien pour ce qu'il a laissé derrière lui. Dans ce secteur, on tente de remettre le passé en circulation, on y engrange le temps et la lenteur pour les jours de disette — on joue au chiffonnier. Justement, il est intéressant de creuser un peu dans ce passé. Dans ce qui ressemble à une version préalable du texte « Mon cœur est une ville », « Suite urbaine<sup>221</sup> », parue quatre ans plus tôt, la rue Ontario n'est pas nommée : il ne s'agit que d'une « [r]ue vide », terme repris dans la version ultérieure, où « [u]n homme de nulle part entre pour passer la nuit dans une chambre quelconque d'hôtel<sup>222</sup> ». Ces deux courts passages sont les seules variantes majeures en regard de « Mon cœur est une ville ». Rue sans identité qui pourrait être n'importe quelle rue montréalaise un soir d'hiver, elle accueille des gens qui sont à son image : anonymes. L'absence de la mention de la rue Saint-Denis dans l'incipit, contrairement à la version

*Quand il sort en douce du parc des Pompiers, qu'il prend une grande bouffée de parfums et de rosée, le parc des Faubourgs, malgré le tintamarre de la rue Ontario, se donne à lui comme une vaste étendue de silence. Les automobilistes ont beau klaxonner, les sirènes crier, le parc se livre d'abord à son regard. Les naufragés des bancs publics perdent alors leur mine tremblotante et l'échangent contre un sommeil paisible, casquette de cuir sur le visage.*

<sup>220</sup> André Belleau, « Mon cœur est une ville » in *Surprendre les voix*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2016 [1986], p. 11-12.

<sup>221</sup> André Belleau, « Suite urbaine » in *Liberté*, vol. 1, n° 6, Montréal, 1959, p. 402-410. En ligne : <http://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1430638/59683ac.pdf> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 402.

de 1963, laisse croire que cette rue vide, qu'on peut nommer rue Ontario a posteriori, est aussi celle qui lui est « douce » et qu'il « sai[t] par cœur<sup>223</sup> ».

La rue Ontario permet de révéler le sujet et la ville comme les deux faces d'une même pièce où « pour se retrouver, on se dissout dans la marche<sup>224</sup> ». Ici, le lieu s'accorde à la condition du marcheur dont la dissolution comporte une valeur positive. Si la chanson contemporaine tend, comme nous le verrons sous peu, à cristalliser l'idée du lieu autour d'un imaginaire de la misère, il faut signaler qu'elle peut aussi être un endroit permettant d'atteindre une certaine aisance atmosphérique. La perte des repères *fonde* le lieu, tout en entraînant le sujet dans une redéfinition de ce qu'il est. Se dissolvant dans la dérive, ce dernier *devient* le tissu urbain qu'il frôle. Puisqu'il est question de frôlement, nous ne sommes pas sans noter que le marcheur du texte de Belleau, qui débute son parcours sur la rue Saint-Denis, se trouve quelques pages plus loin devant le quai Maisonneuve, au bout de la rue Viau. Il a, pour ainsi dire, esquivé Hochelaga. Belleau écrit : « La ville est ouverte; le promeneur des quais, des bassins calmes, est victime d'une illusion. Il veut partir. Pourtant, parce que le port est là, c'est le monde qui vient à lui. C'est le monde qui vient à la ville, avec ses dangers et ses épidémies.<sup>225</sup> » Il n'est donc point besoin de voyager : à la lisière d'Hochelaga, l'extérieur contamine le cœur de celui qui marche.

\*

La rue Ontario est de seconde main : elle est le résultat de rejets et de leur remise en circulation sous une autre forme.

*Ontario, la nuit. Deux hommes, que l'habitude suggère itinérants, boivent leur Laurentide dans un verre de plastique. Ils jasant, appuyés au bord d'une fenêtre, de la pluie et du beau temps. Cette fenêtre est celle de la Banque Laurentienne et les deux hommes font dos aux guichets automatiques. Ils boivent, lentement, et je me demande s'il ne s'agit pas de l'interprétation maison de ce qu'est l'argent liquide.*

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>224</sup> André Belleau, « Mon cœur est une ville », p. 11.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 16.

L'importance de la mention des chiffonniers, auxquels se joignent « [f]ripier, regrattier [...] et brocanteurs<sup>226</sup> », dans le roman *Ces spectres agités*, de Louis Hamelin, témoigne non seulement de la réalité économique de cette artère où les commerces de revente se comptent par dizaines (des commerces de prêt sur gages et des friperies), mais rappelle aussi la figure du chiffonnier chère à Baudelaire<sup>227</sup>. En plus de ramasser les vieux bouts de chiffons traînant dans la rue, c'est aussi celui qui fait la collecte des vieux bouts d'imprimés : il a donc pour fonction de rassembler les restes du quotidien et des quotidiens, sans discrimination aucune. Pour lui, les habitants de la rue se donnent à lire comme des *patchworks*. Dans cette optique, nous devons en déduire que la rue Ontario en est une d'emprunts et de discours usés, d'antiquaires et de collectionneurs.

Nous verrons que, dans le chapitre suivant portant sur l'Hochelaga de Marcel Labine, la promenade Ontario est successivement nommée « promenade aux phrases » et « promenade au souk » : c'est un lieu « où la disette n'a jamais existé que sous la forme / d'une chimère de brocante<sup>228</sup> ». Le travail du texte se donne comme une véritable manipulation de la matière. Dans ce secteur de la ville, « [d]es mains fouillent dans les choses fabriquées / des yeux s'abreuvent à la moindre lueur / gardée au creux des mots où tout existe / se recycle et se métamorphose.<sup>229</sup> » L'acte de langage, s'accordant à l'exploration du territoire, crée non seulement une réserve de narrable où puiser, mais est aussi la condition nécessaire à une réactualisation de l'image du lieu. Encore faut-il que des yeux s'abreuvent à ses sources, que l'étonnement devant la banalité et le capharnaüm du lieu prenne forme : en mots, en images, etc. C'est cette mobilité dans l'énonciation qui confère une stabilité à la rue Ontario.

<sup>226</sup> Louis Hamelin, *Ces spectres agités*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [1991], p. 61.

<sup>227</sup> Charles Baudelaire, « Le vin des chiffonniers » in *Les Fleurs du Mal*, éd. établie par John E. Jackson, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Classiques de poche », 1999, p. 160-161.

<sup>228</sup> Marcel Labine, *Le pas gagné*, p. 84.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 89.

### 5.3 « Où ça? »

C'est probablement Bernard Adamus, avec son succès radiophonique « Rue Ontario<sup>230</sup> », qui a su le mieux cristalliser l'idée générale qui est véhiculée au sujet de cette artère montréalaise au cours des dernières années. Le rayonnement qu'elle a connu dans les médias québécois en fait son œuvre iconique<sup>231</sup>. Cette chanson dépeint la rue comme le « royaume des *cops* et des vendeurs d'dope ».

L'artère commerciale y est relativement bien circonscrite : elle se trouve au sud du parc La Fontaine, entre la rue Saint-Laurent et l'avenue Letourneux. Aussi, la rue semble divisée : d'une part

il y a Centre-Sud (et plus généralement l'arrondissement Ville-Marie) qui n'est jamais explicitement nommé, d'autre part il y a le quartier qui se trouve de « l'autre bord du viaduc », à savoir Hochelaga. Le viaduc en question se situe tout juste à l'ouest de la rue Moreau et donne sur la gare de triage du Canadien Pacifique. Dans le cadre d'une performance d'Adamus à l'émission *Mange ta ville*, cette division est cependant niée par la présence du groupe de musiciens sur la terrasse du bar St-Vincent (donnant sur la Promenade Ontario). Déjà, Jean Hamelin, dans *Les rumeurs d'Hochelaga*, attestait une unité entre les portions de la rue. La fonction de rue principale (Adamus utilise le terme « *Main* » dans sa chanson) a traversé le temps. La ligne d'autobus 125 aura remplacé les tramways, et les ouvriers, en mal d'usines, ont laissé leur place à une faune bigarrée. En fait, le viaduc Moreau est constamment associé à la porte d'entrée du quartier.

15 décembre 2015, 10 h 00.

« *Rawhide* » de Frankie Laine résonne entre les murs du #AtomicCafé, rue #Ontario. Un morceau de *Far West* sous la pluie.

#dérive

<sup>230</sup> Bernard Adamus (remixé par MHMHMH), « Rue Ontario », simple, Dare to Care Records / Grosse Boîte, 2010, disque compact audio, 3 min 4 sec.

<sup>231</sup> Accueilli sur le plateau de la messe dominicale télévisuelle *Tout le monde en parle*, en février 2011, Bernard Adamus a fait son entrée au son de cette pièce, qui a joui par la suite d'une forte « rotation » à la radio. Le succès s'est poursuivi en profitant de différentes versions présentées aux émissions *Mange ta ville* et *Bande à part* et qui ont proliféré via des plateformes de partage de vidéos comme YouTube. La chanson a par ailleurs été primée par la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

\*

Dans *20 h 17 rue Darling*, de Bernard Émond, c'est la rue Sainte-Catherine qui assure à la fois le lien et la rupture d'avec le reste de la ville de Montréal. Ainsi, Gérard Langlois, le narrateur, ex-chroniqueur aux faits divers du Journal de Montréal et poète manqué, dira :

La lutte des classes existe, et que ceux qui vous diront le contraire voient leur nez s'allonger, leur carte du Parti libéral se mettre à brûler dans leur poche et leur téléphone cellulaire leur donner le cancer du cerveau. Pas de doute, c'est la guerre des possédants contre tous les autres. D'un côté, les cabanes à deux millions de Wesmount (sic), et de l'autre les taudis de H.-M., quand ce n'est pas simplement la rue. Faire la Catherine d'ouest en est, c'est faire un cours accéléré d'économie politique.<sup>232</sup>

Bien qu'il parle de la misère de l'est de la ville par le biais de la mesure comparative qu'offre la rue Sainte-Catherine, la rue Ontario semble participer

d'un autre espace mental : « Si on prend la rue Ontario vers l'est, passé le tunnel de la rue Moreau, on arrive dans Hochelaga. Chez nous.<sup>233</sup> » C'est non seulement le quartier d'enfance de Gérard, mais aussi celui où il a échoué après ses années d'alcoolisme et retrouvé la sobriété. Notons de plus que, lorsqu'il est question du quartier au sein de la ville de Montréal, il est nommé « H.-M. » par Gérard. Il nous est difficile en tant que lecteur de ne pas y entendre la rencontre de la séparation et de l'amour : hache-aime. « Hochelaga » confère quant à lui une idée de plénitude à ce « chez nous » dont il est

*Automne 2014. Tu déambules dans Hochelaga avec un groupe d'étudiants dans le cadre de l'atelier du flâneur. La plupart n'ont jamais mis les pieds dans le quartier, sinon pour aller y prendre une bière, voir des amis ou les deux. L'une des participantes, qui habite Montréal depuis plus de vingt-cinq ans, te confie qu'elle a toujours contourné ce secteur de la ville : par habitude du chemin le plus court, à cause de la voiture. Tu as compris ce jour-là que tout un pan de Montréal, situé au nord de la rue Notre-Dame et lové entre Moreau et Pie-IX, pouvait être un espace blanc : non pas qu'il n'y ait rien, mais bien parce que la fréquentation régulière et amoureuse des lieux n'est pas là pour raboter le tumulte tranquille des impressions quotidiennes.*

<sup>232</sup> Bernard Émond, *20 h 17 rue Darling*, Montréal, Lux éditeur, 2002, p. 25.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 26.

question. Finalement, ce que Gérard nous dit, c'est que le quartier se constitue comme une entité séparée de la ville et, une fois le tunnel de la rue Ontario passé, il nous est possible de faire abstraction de l'étendue urbaine environnante.

\*

Nous entendons un son de cloche similaire dans *L'œil au calendrier*, recueil constitué au fil des déambulations du poète Gabriel Landry, où nous avons affaire à un discours similaire, bien que nous nous trouvions dans un registre générique d'un ordre tout à fait différent. La rue Ontario est le fil d'Ariane du poète et le viaduc assure les rôles de frontière et de repère, comme en témoigne cet extrait (les italiques sont de l'auteur) :

À l'ouest, tout juste (à  
peine), du viaduc, ce n'est déjà plus  
ton quartier, tiens; le quadrillage urbain lui-même  
paraissant s'être modifié et t'ayant fait perdre  
l'est, te voilà, dirait-elle,  
*désorientalisé.*  
Mais toi, pour toi seul retrouvant  
Des mots en allés loin :

*je partirais  
mais le nord  
ne serait nulle part.*<sup>234</sup>

Pour le poète, le viaduc est donc un repère, mais aussi une frontière qui marque le passage du quartier habité à un autre espace qui n'a pas l'apparence d'être fixé, connu par le biais de l'habitude, de la fréquentation assidue. Quelques pages plus tôt, Landry associe le viaduc non pas à un lieu de transition entre deux espaces, mais aussi entre deux temps. Prenons la peine de le citer, puisque cela sera utile pour la suite de notre propos :

---

<sup>234</sup> Gabriel Landry, *L'œil au calendrier*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2007, p. 125. L'auteur souligne.



Entre l'automne et la fin de l'automne  
 — tu écris en manchette :  
*entre ne pas mourir et mourir* —,  
 c'est de gris en plus noir,  
 le *decrecendo* est sûr.

C'est comme si l'on empruntait  
 un trop long tunnel, comme si  
 l'on prenait un mois à traverser  
 le viaduc de la rue Ontario, qui passe  
 sous les rails du CN — qui passerait  
 sous *les rails du temps*, rails  
 continus, lumière devant,  
 lumière derrière,  
 mais trop long chemin de suie.<sup>235</sup>

Cette porte d'entrée (et de sortie?) d'Hochelaga a des airs de purgatoire, de sas entre le paradis et l'enfer.

#### 5.4 Ville magique, village disparu

Ce sentiment d'arriver chez soi, par la rue Ontario est aussi partagé par l'auteur et animateur Robert Guy Scully. Dans un court texte intitulé « Montréal ville magique<sup>236</sup> », préambule au recueil *Morceaux du Grand Montréal* qu'il a dirigé, il parle de l'Hochelaga où il a grandi en accordant une importance particulière à la petite ruelle Béliveau, « bosselée, inégale, plutôt comme un sentier que comme un chemin pavé.<sup>237</sup> » Ce petit sentier, malmené depuis 1905 par le passage incessant de ses habitants (enfants, mères, pères, vieilles et vieux, sans compter les garagistes du dimanche) « se renouvelle, comme chaque chose vivante, tout en vieillissant, comme chaque chose vivante.<sup>238</sup> »

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>236</sup> Robert Guy Scully (dir. publ.), « Montréal ville magique » in *Morceaux du Grand Montréal*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1978 (texte daté de 1973), p. 10-14.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 12.



Cette vie qui émerge d'entre les craquelures de l'asphalte, c'est aussi le souvenir d'un ruisseau (le ruisseau Migeon<sup>239</sup>) qui empruntait autrefois le tracé de cette ruelle. Ce qui frappe encore plus, chez Scully, est que cette ruelle (une rue selon la toponymie officielle montréalaise) importe autant que la Plaza Ontario. À cet endroit, situé au coin des rues Aylwin et Ontario, nous trouvons maintenant un stationnement bondé en permanence durant les heures d'ouverture des commerces, encerclé par le restaurant *La Québécoise*, haut-lieu des hot-dogs *steamés*, un *Dollarama* au-dessus duquel émergent les deux clochers de l'église Très-Saint-Rédempteur, une *Aubainerie* où les employés ne rient pas et une pharmacie *Jean Coutu* pareille à toutes celles de la province. Cet espace occupe sensiblement les mêmes fonctions qu'il occupait une quarantaine d'années plus tôt. Scully n'hésite pas à opposer le « désert culturel de la Place Versailles à la jungle bourdonnante et colorée de la rue Ontario<sup>240</sup> », la première valant métonymiquement pour la banlieue montréalaise et la seconde pour le quartier Hochelaga. Scully va même jusqu'à en parler comme d'une zone où la langue (le français) n'a pas été étouffé par la loi nord-américaine de l'anglais.

*Pour la première fois depuis des années, je me risque à jeter un coup d'œil par la fenêtre du 2202. Derrière le rideau bleuté par l'écran de télé, quelque chose comme une luciole de tabac et puis une levée du coude accompagnée d'une bouteille brune. Je cherche le chat, sur bord de la fenêtre – rien, sinon le raclement métallique d'un râteau, à même le trottoir, et qui me fait tourner la tête. Je discerne un tas de feuilles jaunes et humides, une femme cernée et dont le menton s'appuie sur des clavicules saillantes. Je m'arrête à peine devant le 2046, pour y constater que le nouvel occupant a utilisé les bacs à fleurs que nous avions laissés avec un sac de terre noire, dans la remise. Je ne cherche pas à me remémorer la configuration de l'appartement, non plus que les odeurs de notre passage – je n'ai même pas souvenir de l'écho de nos voix à peine adultes entre ses murs. Nous avons mué.*

<sup>239</sup> Pour en savoir un peu plus sur le ruisseau Migeon, nous vous invitons à écouter la lecture du texte « Tramways et ruisseaux », de Julien Bourbeau, lu lors de la soirée de lectures *Hochelaga imaginaire*, le 27 novembre 2015 à *La Flèche rouge : librairie et atelier de quartier*. L'enregistrement est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://hochelagaimaginaire.ca/archive/soir%C3%A9e-de-lectures-hochelaga-imaginaire>. Aller à la marque de 5 minutes 10 secondes. Pour des informations plus détaillées sur le parcours de ce ruisseau, qui constituait un véritable réseau aquifère dans Hochelaga, voir Pierre Monette, *Onon:ta'. Une histoire naturelle du mont Royal*, Montréal, Éditions du Boréal, 2013, p. 65 et ss.

<sup>240</sup> Robert Guy Scully, *op. cit.*, p. 13.

Ce n'est pas seulement la langue vivante des habitants d'Hochelaga qui bénéficie d'une protection, mais tout un mode de vie : à croire que la petite ville-dans-la-ville est le fait d'une superposition de temporalités qui lui sont étrangères dans un espace qui lui est propre – et dont le propre est justement d'être un bric-à-brac. En effet, Scully voit, « dans la cohue d'acheteurs autour de la Plaza, dans laquelle on aurait envie de plonger, [...] la foule médiévale

*Sur Ontario, je suis pendant quelque temps un type au manteau élimé, à la barbe et aux sourcils hirsutes sur lesquels repose une tuque des Canadiens. Des sacs de plastique Metro et Jean Coutu sont noués à ses coudes. À l'intérieur, des concombres anglais ou des godemichets, selon les allégeances de l'imagination. Puis il s'effondre devant une poubelle, l'enveloppe de ses bras qui ressemblent à deux ailes brisées.*

autour de son marché. C'est la vie<sup>241</sup>. » Et même si l'auteur montre qu'il reste en retrait de cette foule, de la même manière que le flâneur n'arrive pas tout à fait à prendre une part totalement active sur son territoire quotidien, il prend tout de même la précaution de dire qu'après être descendus de l'autobus 125 pour ensuite descendre la côte qu'offre l'avenue Valois, « les gens semblent se parler de bord en bord de la rue avec une telle intimité que je vois les deux palissades de logements mitoyens comme les deux murs d'un même couloir et je me sens dans un grande Maison, entouré d'une Famille.<sup>242</sup> »

Cette proposition, en apparence assez simpliste, évoque un amalgame constitué du couloir d'un appartement montréalais (tout en longueur), de la maison longue iroquoise et des palissades supposées de l'Hochelaga représenté par Giovanni Battista Ramusio, en 1556 dans *Delle Navigationi et Viaggi*. Malgré un discours qui témoigne d'une résistance par rapport au reste du territoire américain, la référence à l'Hochelaga de Cartier insinue que le lieu est fragile – c'est par ailleurs à l'époque de la rédaction de « Montréal ville magique » qu'une entreprise de démolition à grande échelle a cours, le long de la rue Notre-Dame. Scully a tous les airs d'annoncer une nouvelle disparition d'Hochelaga, tout comme lorsque Champlain, soixante ans plus tard, est retourné sur les lieux du village visité par Cartier (bourgade que nous devrions plutôt nommer *Tutonaguy*). Pierre

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 12.

Monette rappelle à cet égard « [qu']au début du XVII<sup>e</sup> siècle : il n'y avait plus personne. Les alentours de la Montagne étaient désormais vides de présence humaine. Des groupes d'Indiens continuaient certes à aller et venir dans les forêts, mais nul n'y résidait en permanence. La région était devenue un *no man's land*.<sup>243</sup> » Alors que ce dernier terme était associé aux frontières orientales et occidentales d'Hochelaga dans les récits de Jean Hamelin, il semble qu'ici le quartier se trouve menacé de devenir cette terre de personne où on se satisfait de peu – de presque rien.

### 5.5 La grande misère

Revenons à la « Rue Ontario » d'Adamus, échafaudée sur un air de blues américain et agrémentée de basses aux saveurs techno-pop orchestrées par Marie-Hélène Delorme (DJ MHMHHM), qui rappelle le passé ouvrier de Centre-Sud et la misère qui y règne toujours. Les « *crack houses* » et les « *pawnshops* », évoqués dans la chanson, côtoient les restaurants plus ou moins propres qui accueillent quotidiennement leur lot de personnes âgées. Ce quartier, ici concentré en une seule rue, est constitué d'une faune de magouilleurs et de prostituées. Bien que la vie difficile et l'aspect peu accueillant soient mis au premier plan de cette chanson, il ne s'en dégage pas moins une forme d'empathie pour ses habitants les plus fauchés : quand Adamus chante qu'il a croisé son « vieux chum Sam » et que ce dernier connaît « l'son d'la cacanne », il suspend son jugement et n'énonce que les faits d'une réalité qu'il a lui-même connue. Il pose aussi un regard lucide sur les petites violences quotidiennes en chantant que « Johnny a l'*talking* un peu rude avec la grosse Denise ». La rue Ontario abrite les visages de la misère et les quartiers qu'elle traverse se retrouvent inscrits, par le biais des choix musicaux d'Adamus, dans la longue

19 décembre 2015, 10 h 51.

Au coin des rues #Ontario et #StGermain, devant l'église, une conversation dans l'abribus a les airs d'une confession.

#dérive

<sup>243</sup> Pierre Monette, *op. cit.*, p. 180. L'auteur souligne.

tradition de la musique issue du prolétariat noir, à cette différence que nous avons affaire ici à des Québécois (francophones, faut-il le préciser).

L'auteur-compositeur-interprète dresse un portrait peu reluisant du quartier ouvrier d'Hochelaga-Maisonneuve, au même titre que Les Cowboys Fringants qui, sur l'album *Motel Capri* lancé en 2001, livraient la chanson « Voyou<sup>244</sup> ». Y sont racontés à la première personne le manque d'éducation du protagoniste, ses petits boulots qui se succèdent, sa descente progressive dans la délinquance. Le groupe originaire de Repentigny adopte un regard très politisé, à l'image du reste de leur œuvre : le stéréotype de la « grande misère » est ici repris pour véhiculer des valeurs prolétaires s'approchant fortement du simple cliché. Là où Adamus se contente de décrire la rue, Les Cowboys Fringants l'utilisent comme décor pour un récit de vie dont la morale est, somme toute, simpliste. De son côté, le collectif Atach Tatuq, auquel la rappeuse Dee prête sa voix pour la chanson « Australie<sup>245</sup> », propose l'image d'une rue, entre Berri et Papineau, peuplée de prostituées, de *drag-queens* et de *junkies* dont le quotidien est ponctué d'agressions physiques — entendre sexuelles. C'est ici au Plateau Mont-Royal et à ses propriétaires crapuleux que la chanteuse compare la rue Ontario. Chez Les Cowboys Fringants et Atach Tatuq, l'embourgeoisement du quartier est dénoncé. Faut-il le rappeler, depuis le début des années 2000, de nombreux commerces ont permis de revitaliser le quartier et le nom HoMa, se voulant plus chic, a vu le jour. Ce développement trouve sa pleine expression sur la Place Simon-Valois, à l'angle des rues Valois et Ontario.

*Monsieur Lénine, avec sa canne,  
sa casquette d'ouvrier et sa  
barbiche, m'aborde.*

*— C'est votre premier enfant?  
qu'il fait, désignant la Petite  
Loutre, qui se laisse trimballer  
dans le porte-bébé.*

*Je lui réponds par l'affirmative  
alors que, s'ajustant aux  
accélérations et ralentissements  
de mes pas, il se met à me  
raconter des pans de sa vie.*

<sup>244</sup> Les Cowboys Fringants, « Voyou », *Motel Capri*, La Tribu, Montréal, 2001. Disque compact audio, piste 12, 2 min. 53 sec.

<sup>245</sup> Atach Tatuq (Dee), « Australie », *Deluxxx*, Disques Anubis, Montréal, 2005, disque compact audio, piste 20, 2 min. 24 sec.

Force est de constater que, dans la chanson contemporaine, ces représentations brossent un portrait plutôt univoque d'un endroit complexe. S'y conjuguent pauvreté matérielle, intellectuelle et affective, bref la grande misère. On en trouve d'ailleurs les premières traces dans une chansonnette écrite par Charles Duchamp sur une musique de Sinsens, intitulée « Sur la rue Ontario<sup>246</sup> », publiée dans l'édition du 26 avril 1913 du journal *Le Passe-Temps*, où le protagoniste fait la rencontre d'une « négresse » qui finira par lui voler tout son argent à l'hôtel. Racisme, crime et laxisme des forces policières sont conviés dans une scène qui se présente sous les traits de la routine et de la légèreté.

## 5.6 L'enfer au naturel

Si les chansons font le portrait des habitants archétypaux de la rue Ontario, les discours littéraires permettent de complexifier l'idée de la rue en nous introduisant à des sujets en mutation, dont l'essence nous file entre les

– Vous savez, j'ai eu trois enfants...  
L'un d'eux, mon fils, est mort, à  
vingt ans, la veille de Noël... Une  
double embolie pulmonaire, c'est  
foudroyant... Ma fille, elle, fait de  
hautes études en « laboratoire »...

doigts. Dans *Ces spectres agités*, Louis Hamelin décrit la vie tumultueuse de Vincent, Pierre et Pietr, trois colocataires qui se retrouvent sur le chemin de l'écriture, mais aussi sur celui d'une femme, Dorianne (chez qui nous pouvons reconnaître les traits d'Oriane de Guermantes mais aussi de Dorian Gray), dans le secteur Centre-Sud. Coureuse de bars et de *night life*, Dorianne ne dort jamais que le jour et semble ne pas avoir d'âge. L'intrigue la fera constamment osciller entre dépression, passion, alcoolisme et même vampirisme.

Il s'établit une étroite correspondance entre Vincent et la rue Ontario, à tel point qu'il la qualifie de « rue ontologique par excellence<sup>247</sup> ». Si nous pouvons noter un rapport homophonique entre « Onta » et « onto », il est tout à fait possible d'y voir un jeu

<sup>246</sup> Charles Duchamp et Sinsens, « Sur la rue Ontario », *Le Passe-Temps*, n° 472, Montréal, 26 avril 1913, p. 417.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 60.

de mot sur la débandade psychologique que subit Vincent dans son quartier : honte au logique. Ses déambulations sur Ontario font partie intégrante de la refondation de son être.

L'auteur offre aussi l'une des descriptions les plus fantastiques de la rue Ontario, au sens littéraire du terme. D'entrée de jeu, c'est la description de la *Macdonald Tobacco* (aujourd'hui *Japan Tobacco International* — *Macdonald*), dont « le beffroi jauni [est] comme un doigt sur lequel l'horloge sclérosée aurait plaqué un ongle <sup>248</sup> », qui donne un aspect glauque à la représentation du quartier. Ce « Big Ben des pauvres <sup>249</sup> », comme l'écrit Louis Hamelin, se pose comme la marque d'un arrêt du temps ou, du

*La convenance veut, le midi, qu'on reste le temps de son repas et qu'ensuite on reparte, sans trop se hâter, après avoir laissé sa place en bonne et due forme : avec le sourire. Quand on entre à La Pataterie, c'est toute la rue qui s'y engouffre et, avec elle, une familiarité propre à tout le quartier – une familiarité de village ou de paroisse. S'entassent les employés de la Caisse populaire, du commis au planificateur financier, des hommes et des femmes aux vêtements usés, accompagnés de leurs enfants, un jour de semaine, des adolescents encore gamins du cégep de Maisonneuve scotchés à leur cellulaire, qui oscillent entre boutades, textos et french kisses, deux bambins à l'habit de neige trop grand pour le moment, mais qui sera déjà trop court l'hiver prochain, des silhouettes nonchalantes en mal d'exotisme local, travailleurs de la ville venus réparer un carré d'asphalte à deux coins de rues d'ici, des employés de la fruiterie, de la confiserie et de l'épicerie. Pour finir en grande on regarde longuement la murale représentant le Stade au milieu d'un paysage tropical, le guichet automatique qui trône juste en face de la porte des toilettes.*

moins, de son freinage. Ce passage évoque aussi les habitants du quartier qui, s'ils ne proviennent pas du passé lui-même, sont perçus comme des rebuts, apparaissent en voie de décomposition :

Je tournais le dos à la Macdonald Tobacco et à son heure vétuste de Big Ben des pauvres et je m'engageais sur ce fleuron de la cartographie des mal aimés, section est, l'anti-Éden. L'essence brute de l'être montréalais y crevait le quotidien en sursis. Je m'avançais au milieu des cohortes guenilleuses, dans le claquement des pans de paletots passés, plongé dans ce résidu de peuple aux paupières rabattues sur le réel, flot noir échappé des havres du paupérisme prospérant sur chaque rive.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 61.

J'y croisais les vieillards les plus décatis, les handicapés les plus amoindris, les itinérants les plus repoussants, les robineux les plus desséchés, les rockers les plus rockers, les dérangés les plus damnés de toute la ville, les plus adonnés à la mussitation, à la nutation, à la prière muette et à la prosternation hernieuse, à la chorée variée des croyants avariés.<sup>250</sup>

Le seul grand absent de ce portrait serait Charon en personne! Si la mussitation et la nutation décrivent respectivement le remuement des lèvres sans produire de son, et une oscillation continuelle et involontaire de la tête, d'avant en arrière et de gauche à droite, le lecteur ne peut éviter d'y voir là les traits pathétiques du zombie. Cette description n'est pas sans rappeler celle de l'improbable masse que décrit Edgar Allan Poe dans la nouvelle « The Man of the Crowd », où les passants sont déshumanisés, comparés à de simples pantins<sup>251</sup> :

[...] des ivrognes innombrables et indescriptibles, ceux-ci déguenillés, chancelants, désarticulés, avec le visage meurtri et les yeux ternes, ceux-là avec leurs vêtements entiers, mais sales, une crânerie légèrement vacillante, de grosses lèvres sensuelles, des faces rubicondes et sincères, d'autres vêtus d'étoffes qui jadis avaient été bonnes, et qui maintenant encore étaient scrupuleusement brossées, des hommes qui marchaient d'un pas plus ferme et plus élastique que nature, mais dont les physionomies étaient atrocement

*Elle traîne ses vieux jours, ici. Elle ne mendie pas, ne se vend pas non plus, mais elle regarde les gens dans les yeux, pour savoir s'il leur reste un peu de poussière dans le creux du cœur. Son nom, personne ne le sait. C'est Flore ou Lorraine, Anne ou Lucie... Elle porte sur ses épaules tous les noms perdus de la ville. Les dimanches, elle nettoie son grand trench décati par la pluie et le soleil, rosit ses joues avec un reste de sachet de Heinz écrasé ramassé devant le Lafleur. Dans ses orbites bleuies par la fatigue, il ne lui reste que des yeux gris aux notes d'amande. Hier, par coquetterie, elle a noué ses cheveux avec quelques morceaux de papier de toilette. Des coups de klaxons, des feux rouges et verts. Des gamins hurlent à pleins poumons — pour un rien — sur la place des Royaux. Une balle de baseball, abandonnée sur le terrain de soccer. J'ai perdu de vue Flore et Lorraine, Anne et Lucie, pour aujourd'hui, mais je les reverrai demain, puis après demain. Pour elles, dimanche, c'est tous les jours.*

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>251</sup> Voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Critique de la politique », 1974 [1955], p. 80.



effarées et rouges, et qui, tout en allant à grands pas à travers la foule, agrippaient avec des doigts tremblants tous les objets qui se trouvaient à leur portée [...].<sup>252</sup>

Nous nous souviendrons que le protagoniste de cette nouvelle est entraîné dans les quartiers de l'est londonien, là où les *gin palaces* sont maîtres. La tendance générale du roman de Louis Hamelin à glisser vers le fantastique justifie ce rapprochement avec Poe, dont l'œuvre renforce l'imaginaire glauque associé à la rue des quartiers populaires. Si le sujet foulant cette rue se constitue une identité de chiffon en glanant çà et là des fragments de celle-ci, en agrippant « avec des doigts tremblants tous les objets qui se trouvaient à leur portée », la rue elle-même est un *patchwork* d'emprunts et de comparaisons à des univers urbains dont l'imaginaire est constitué de façon relativement nette, tel le Londres de Poe.

Mais l'idée que nous pouvons nous faire de la rue Ontario, par l'intermédiaire du roman de Louis Hamelin, se définit aussi à partir de celle d'autres artères constitutives de l'imaginaire montréalais. Elle est par exemple mise en parallèle avec la rue Sainte-Catherine, décrite dans le même passage comme faisant « la pute et ne [voyant] pas de différence, mâle ou femelle », tandis que le boulevard Maisonneuve se fait passer dessus, métaphore sexuelle oblige, par le « fringant trafic motorisé ». La rue Ontario, elle, est dite naturelle, « même si elle se maquill[e] beaucoup<sup>253</sup> ». Elle est cette jeune fille sage qui tente de faire comme ses grandes sœurs. La comparaison la plus riche reste toutefois celle à la rue Saint-Laurent : « Ontario était une seconde *Main* et tout sur Ontario était de seconde main<sup>254</sup>. » En plus d'être une artère commerciale importante qui comprend le mythique *Red Light* à l'angle de la rue Sainte-Catherine, la *Main* représente aussi la frontière entre les communautés

*Je mets le pied dans la rue pour atteindre l'autre rive. Un homme murmure : « Une table et puis du beurre. Des chats, des boules à mites. Du cil, du silence sur les deux, sur les dents, sur le trop, le trottoir, sur la chaise... » Dans le stationnement désert, deux chats s'ébattent sur la grille rouillée d'un trou d'homme.*

<sup>252</sup> Edgar Allan Poe, « L'Homme des foules » in *Edgar Allan Poe. Contes — Essais — Poèmes*, éd. établie par Claude Richard, trad. de l'anglais par Baudelaire et Mallarmé. Nouvelles traductions par Jean-Marie Maguin et Claude Richard, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 508.

<sup>253</sup> Louis Hamelin, *op. cit.*, p. 60-61.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 61.



anglophone et francophone de l'île de Montréal (bien que, dans les faits, cette frontière ne tienne plus).

Or, la rue Ontario ne sépare pas des communautés différentes ni même des quartiers proprement dits. Plutôt, dans *Ces spectres agités*, cette artère incarne une tension entre les quartiers populaires et le lieu symbolique de la culture qu'est l'Université du Québec à Montréal. La rue, telle un ruban, a pour fonction de relier ce qui, dans les faits, est

*Sur les ruines d'Hochelaga, un coin pour les enfants a été aménagé. Aux abords des rails disparus de la place Valois, des hommes et des femmes de soie, de coton et de laine ont pensé à tout. Vous y trouverez un buffet gratuit, une friperie gratuite, de la musique, un kiosque d'information. Les bourgeois, dit-on, ne sont pas invités.*

éloigné. Cette rue n'appartient à personne; elle apparaît comme un calque de rues bénéficiant de portraits mieux définis. Comme l'écrit Anaïs Barbeau-Lavalette dans *Je voudrais qu'on m'efface*, « o[n] s'frenche pis on s'envoie des claques sur la Main illuminée<sup>255</sup> » un vendredi soir.

### 5.7 L'enfer (bis)

Victoria Welby, dans le cadre du chantier littéraire *Dérives*<sup>256</sup> propose une vision de l'artère où nous reconnaissons des airs familiers. La rue Ontario, qui s'est rapidement imposée comme l'un des pôles principaux du projet, est ce lieu capable de rassembler ce qui en apparence s'oppose : les bénéficiaires de l'aide sociale et les jeunes bourgeois, les prostituées, les cravatés, les cols bleus, les condos neufs et les 1 ½ miteux, les restaurants de toutes sortes qui se jouxtent, la boucherie Beau-Bien, tenue par un ex-culturiste et où sont vendus des produits fins. C'est aussi le mât du Stade olympique qui, suspendu à

<sup>255</sup> Anaïs Barbeau-Lavalette, *Je voudrais qu'on m'efface*, p. 163.

<sup>256</sup> Voir Victoria Welby, et al., *Dérives*, 2010-\_\_\_\_\_.

En ligne : <http://www.victoriawelby.ca/derives/fiche> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

l'horizon, a quelque chose de l'Empire State Building et qui émeut parce qu'il rappelle de bons souvenirs<sup>257</sup>.

Ayant résidé dans le quartier dix-huit ans plus tôt, Welby évoque les autobus de la ligne 125 en en comparant l'atmosphère à celle du train dans l'incipit du film *Dead Man*<sup>258</sup>, de Jim Jarmusch. On voit dans ce passage le personnage somnolent de William « Bill » Blake (joué par Johnny Depp), comptable s'étant fait promettre un travail dans la ville de Machine dans l'Ouest américain, lui-même provenant de Cleveland, sur les rives du lac Érié. À chacun de ses réveils, Blake voit de nouveaux passagers issus de classes sociales visiblement inférieures à la sienne dans le wagon qu'il occupe, la nature sauvage typique de cette région défilant par la fenêtre. Le machiniste de la locomotive, un brin d'absence dans l'œil, rejoint Blake et se met à discuter avec lui.

*Devant l'église, un 27 décembre, on stationne une Mazda noire. Une femme, cent fois croisée et rarement consolée, ouvre l'une des portières. Elle demande une cigarette, un peu de temps, assise, pour se réchauffer. Une main large la repousse. Malgré la vitrine qui vous sépare, tu sens qu'on hurle.*

*Elle sort de la voiture, sans mot dire, les pans de son manteau – sans bouton – rabattus sur sa maigreur et sa honte.*

Nous retiendrons deux passages de cette discussion, après que Blake a exposé les raisons de son voyage au machiniste : une relation qui bat de l'aile avec sa fiancée. Voici les propos du machiniste : « Well... That doesn't explain why you've come all the way out here... all the way out here to Hell », puis, quelques secondes plus tard, alors que des hommes armés à bord du wagon se mettent à tirer sur un troupeau de buffles, il ajoute « You're just as likely to find your own grave ». Si nous prenons en compte le fait que la ville de Machine se trouve à la fin de la ligne de chemin de fer, Welby convoque une image paradoxale de la rue Ontario, capable d'éveiller des sentiments heureux (l'espoir d'une vie nouvelle par la promesse d'un emploi) alors que sa population réside dans un

<sup>257</sup> Victoria Welby, « essai impressionniste au “tu” », *Victoria Welby. Littérature hypermédiatique*. En ligne : <http://victoriawelby.ca/blogue/essai-impressionniste-au-%C2%ABtu%C2%BB> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>258</sup> Jim Jarmusch, *Dead Man*, son, coul., DVD, États-Unis, Alliance Atlantis Vivafilm, Montréal, 2004 [1995], 121 min.

enfer sur terre. Bernard Adamus, avant le dernier refrain de « Rue Ontario », chante : « Mon esti d'criss, tu marches dans ton cimetière. » Dans le roman de Robert Élie *La fin des songes*, publié en 1950, la rue Ontario est considérée comme « la limite de la civilisation<sup>259</sup> ». Depuis 60 ans, des textes littéraires ont reconduit l'idée que la rue Ontario non seulement force le sujet à rencontrer l'inconnu, mais qu'elle le mène à la forme d'altérité la plus radicale : sa propre mort.

### 5.8 Piège et espace sauvage

Nous avons vu que, avec *Les rumeurs d'Hochelaga*, la figure de l'étranger est bien réelle sous les traits du Chinois Tching Lee, qui tient sa blanchisserie au coin des rues Ontario et Cuvillier, et qu'elle permet de réaffirmer l'identité des Canadiens français, l'étrangeté se vit, dans *Ces spectres agités*, sur le plan subjectif. Ainsi, Vincent se retrouve sa Main de seconde main « comme un Chinois devant un dazibao<sup>260</sup> » à lire les différents graffitis faits durant la nuit. Le dazibao est une affiche manuscrite rédigée par un simple citoyen et placardée dans un lieu public, en Chine. Il fait habituellement part de considérations politiques ou morales. Notons que cette mention, aussi anodine soit-elle, survient après que Vincent a constaté un ralentissement de ses déambulations, et cela lui permet de s'attarder plus longuement aux nouveaux marquages. Il se pose lui-même comme étranger dans son environnement habituel :

*Un lundi soir, aux environs de 22 h 00. J'emprunte un trajet qui n'est déjà plus le mien, faute de l'avoir fréquenté assidument depuis des mois. Il s'offre au regard comme une révélation discrète. Je franchis le parc Préfontaine, nonchalant, tentant de retrouver les airs festifs du terrain de baseball et les effluves de vieilles mitts. Il faut bien avouer que, à la fin octobre, ce n'est plus que du passé – le terrain n'est maintenant occupé que par des promeneurs anonymes, la plupart du temps accompagnés de leur chien, tout aussi anonyme.*

<sup>259</sup> Robert Élie, *La fin des songes*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, coll. « Littérature », 1995 [1950], p. 190.

<sup>260</sup> Louis Hamelin, *op. cit.*, p. 105.

[...] je prenais le temps de lire les graffitis venus ajouter à la faveur de la nuit, sur les murs de briques crachant leur mortier comme du pollen dans la brise, leur contrepoint pérenne aux manchettes interchangeable des journaux. J'étais toujours content d'en repérer des frais, je les flairais comme un pisteur, m'attachant à interpréter ces empreintes d'une faune furtive en rouli-roulant : LA MASTURBANISATION, ÇA REND SOURD! POÈTES SEULS, POÈTES FOUS! Et ce classique, repris en de nombreux îlots de bâtisses délabrées : Y A-T-IL UNE VIE AVANT LA MORT?<sup>261</sup>

La rue principale de *Ces spectres agités* apparaît comme un espace étrange, hétéroclite, dont le paysage est un recyclage littéraire combinant Londres, Paris et un vague ailleurs asiatique, en plus de faire état d'institutions et de commerces existants, dont la prison Parthenais, l'Université du Québec à Montréal (dont le principal pavillon n'est pas situé sur la rue Ontario mais qui, tout de même, participe du paysage) et le *Père de la Scrap*<sup>262</sup>, tout en accueillant un lieu imaginaire, le *Barrage*, qui se présente à Vincent comme un « piège tendu à l'intelligence<sup>263</sup> ».

Ce lieu fictif essentiel dans la trame narrative du récit crée néanmoins un trou à l'intérieur du tissu référentiel de l'œuvre. Le *Barrage*, qui sied au milieu du parcours quotidien de Vincent, est aussi lieu de conflits, tel que le suggère l'anagramme : « Bagarre ». Piège au milieu de la rue ontologique de

*Derrière moi, une rumeur de talons aiguilles s'élève alors qu'à la sortie du parc, sur le module de jeux réservé à l'usage des enfants de deux à cinq ans, des adolescents s'enlacent, les mains enfouies dans le pantalon de l'autre. Ça respire fort et ça se cache le visage au creux du foulard de l'amant. Après un passage sans grande adhérence, sur de Rouen, je m'engouffre dans la rue Darling. Une femme, grande comme celles des planches à dessin des designers de mode, marche en plein milieu de la rue. Sa droiture d'échassier est brisée par les percussions de sa canne contre l'asphalte. Une canne brillante comme un miroir sous les réverbères. Il aurait fallu un dalmatien pour compléter le portrait.*

Vincent – et dont le minotaure est la quantité d'alcool que Dorianne le pousse à boire –, le *Barrage* est un lieu clos mais tout à la fois ouvert menant vers « le labyrinthe des rues

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 105.

ouvertes<sup>264</sup> » : c'est la chambre du Minotaure. Angle mort dans cette rue pourtant décrite avec vraisemblance, le bar est un cul-de-sac qui fait oublier au principal protagoniste l'écriture de son *Grand Roman québécois*. Cette perte d'un but lui permet, en retour, de mieux lire les changements qui s'opèrent sur les murs de la rue Ontario, de l'éveiller à l'espace alors que son temps se trouve grugé par les cinq à sept qui s'étirent jusqu'au petit matin. Ce lieu fictif, paradoxalement, lui donne la possibilité de s'ancrer dans le territoire.

Il faut aussi noter le vocabulaire particulier employé par Louis Hamelin pour décrire la rue Ontario, celui-ci témoignant d'un *ensauvagement* : « canal » bordé de ses « deux rives », « caniveau », « monde d'épaves<sup>265</sup> », autant de métaphores du monde nautique ou de l'usure rappelant l'origine du nom « Ontario », cette « belle eau scintillante », mais ici de façon ironique. C'est là un lieu de passage où nous glissons, dérivons et coulons. C'est un monde de ruines, tant humaines qu'architecturales. La rue Ontario est un territoire sauvage où traquer les signes, dans ce paysage poussiéreux et à moitié mort, devient nécessaire afin de trouver un brin de vie : une vie qui, de jour, se cache. Vincent est, tel que cela a été souligné plus tôt, un « pisteur » dans l'habitat d'une « faune furtive ». De cette cohabitation entre le vivant et le mort naît une tension toute caractéristique de la rue Ontario : nous savons qu'elle ne bougera pas et, pourtant, elle restera fidèle à sa nature mouvante.

31 octobre 2012, 10 h 00.

Ce matin, dans l'#autobus139, une momie peu enthousiaste, un infirmier zombie et un raton laveur de la trempe emo.

#dérive

## 5.9 Le désœuvrement généralisé

Guillaume Le Blanc écrit que « faire œuvre, [...] c'est sentir que "soi" est pris dans un monde plus vaste auquel il contribue par des actions qui débordent le "cours" »

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 61.

du soi, créent les conditions d'une vie plus ample.<sup>266</sup> » Cette vie plus ample, lorsque nous lisons et marchons la rue Ontario, nous constatons à quel point il est difficile de la trouver: le désœuvrement fait partie de sa moelle. La volonté de se sortir d'une vie étroite est forte, mais est-ce imaginable dans le caniveau qu'est la *Main*? Dans *Je voudrais qu'on m'efface*<sup>267</sup>, Anaïs Barbeau-Lavalette fait de la rue Ontario le lieu où tous les espoirs et toutes les peines se rassemblent. Sur cette rue, les passants perdent leur visage, ne sont plus que des creux qui attendent qu'on leur attribue une fonction, un rôle dans la mécanique de l'abandon. Dans cet Hochelaga dépeint uniquement du point de vue des démunis et des rejetés, la rue Ontario tient le rôle de repère. C'est ainsi que, nouvellement sans emploi, un mécanicien nommé Steve « [t]raverse un noyau de putes » et pense : « Sont déjà toutes là. Doit approcher cinq heures. Les putes sont l'horloge de l'est d'la ville, qu'y se dit. Eastern time. C'pas toujours fixe, mais c'est toujours là » (*JVE*, p. 99).

L'une de ces prostituées, c'est Meg. Elle finit par perdre la garde de ses enfants et ceux-ci sont laissés à eux-mêmes dans un logement du Bloc (édifice qui abrite les autres personnages principaux du roman). Selon la déclaration d'un juge, elle doit respecter une distance de cinquante mètres entre elle et sa fille, Mélissa. Tout au long du roman, Meg tente de garder contact avec Mélissa, qui tentera du mieux

*Un trottoir de novembre. Elle s'incline pour se mirer dans le rétroviseur d'une Montana abandonnée, au coin des rues Ontario et Moreau. Du bout de l'annulaire, elle corrige un trait de rouge à la commissure de ses lèvres. Du côté nord de la rue, deux ados attendent la 125. Cette ligne-là est à l'image du quartier : ça prend beaucoup de patience pour y entrer. J'ai surpris leurs chuchotements entrecoupés de rires : « J'te gage qu'a regarde si ses dents sont toujours là... Faudrait lui dire que c'est tough de sniffer sur un miroir de char... » Elle se redresse, montre son dos couvert de fourrures recyclées.*

qu'elle le peut de veiller sur ses deux jeunes frères. La rue Ontario se pose entre elles comme un mur de verre : elles échangent des regards, des mots dans une craque du trottoir. Prisonnières de leur rive, leurs échanges sont ceux qui émanent de l'inquiétude :

<sup>266</sup> Guillaume Le Blanc, *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2009, p. 30.

<sup>267</sup> Anaïs Barbeau-Lavalette, *Je voudrais qu'on m'efface*. Toute référence ultérieure à ce roman sera signalée entre parenthèses, dans le corps du texte, par la mention *JVE* suivie du numéro de page.

Que faire quand la nourriture vient à manquer? Comment faire fonctionner la machine à laver parce que les petits frères n'ont plus rien à porter? Deux exemples parmi d'autres qui n'auraient pas, en temps normal, à effleurer l'esprit d'un enfant. La rue Ontario est donc une zone infranchissable qui permet cependant de transgresser l'ordonnance du juge selon laquelle elles ne peuvent s'approcher à plus de cinquante mètres l'une de l'autre. Si les mots échangés entre les deux femmes relèvent du récit de la misère, ils assurent le lien avec l'ailleurs (ici, c'est le logement familial, c'est aussi la rue – deux ailleurs pourtant très proches). Pour l'une et l'autre, les repères sont extérieurs.

Ciblons un passage qui se déroule alors que Meg compte l'argent obtenu au cours d'une nuit. L'image du rivage, que nous retrouverons aussi chez Marcel Labine, se trace en filigrane :

Les vitrines s'enchaînent. Les lits blancs aux couvertures épaisses, les aquariums secs avec leurs plantes de plastique, la buanderie et ses laveuses endormies où se chercheront les esseulés pour compléter leurs paires de bas dépareillées. À cette heure-là, les magasins n'ont pas d'identité. Vides, ils sont en attente. Un cadre immobile au repos avant de redevenir utile. Comme Meg le matin (*JVE*, p. 31).

Disons qu'il s'agit du cliché de la prostituée comme objet de commerce, de transaction. Le contexte de la présence de Meg est cependant intéressant : les vitrines sont présentées comme son double tout en rappelant les éléments d'une vie domestique qu'elle n'est pas en mesure

d'assumer auprès de ses enfants. Les trois éléments qui prennent place dans les vitrines reflètent littéralement Meg et témoignent du lien qu'elle entretient avec le lieu : lit, aquariums secs, laveuses autour desquelles des solitudes se cherchent. À la lumière de nos analyses des œuvres de Hamelin et de Lafontaine, cette image en propose une autre : il y a ce qu'il faut pour se coucher, entre la sécheresse et l'humidité. Notre lecture assez libre de ce passage nous fait croire une Meg étendue dans les bulles de savon, dans l'écume.

La comparaison pourrait être farfelue si l'image de femmes à la mer n'était pas explicitée ailleurs dans le roman. Ainsi, Kathy et Kelly, les deux amoureuses itinérantes

*19 décembre 2015, 10 h 57.*

*Rue #Ontario, un homme, dont la canne blanche balaie le passage, tient sous le bras une copie du livre Loin du monde de D. Bergen.*

*#dérive*



installées devant la vitrine d'un commerce de prêt sur gages « [v]ogu[ent] dans l'hiver sur leur carré de carton [et leur] rond de corps [...] se déforme au matin » (*JVE*, p. 51). Pour enfoncer le clou, les télévisions qui forment la vitrine, derrière elles, offrent une « tempête monocorde » (*JVE*, p. 51) et la voix de Meg, qui leur demande une cigarette, « coule » (*JVE*, p. 51) sur elles : Meg fait partie de la tempête, de la mer<sup>268</sup>. L'isotopie du naufrage est une constante tout au long du roman : c'est sans surprise que les téléviseurs du prêteur sur gages, derrière le radeau cartonné de Kathy et Kelly, diffusent des images de la télésérie *Lost* (*JVE*, p. 137) dans laquelle les principaux protagonistes sont piégés sur une île. Si cela n'était pas suffisant à démontrer que le quartier Hochelaga est un lieu de danger (un récif, pour filer la métaphore), l'auteure s'assure que l'idée du labyrinthe soit bien inscrite dans l'espace du quartier : la mention explicite du labyrinthe que forme le sac de couchage des deux itinérantes est anodine en soi, mais ces replis de tissus constitués de plusieurs couches sont une « carapace » (*JVE*, p. 51). Peu s'en faut pour que nous imaginions les deux itinérantes à l'image d'une tortue marine. Dans *Je voudrais qu'on m'efface*, ces images pullulent, mais nous ne retiendrons que les plus significatives. Ainsi, le personnage de Roxane est l'un des plus intéressants puisqu'il s'agit de la seule enfant du Bloc à sortir du quartier sur une base régulière. Nous expliquerons pourquoi sous peu. Roxane est étiquetée mésadaptée socioaffective et trouve refuge dans un grand livre portant sur la Russie – elle lit difficilement le français, mais apprend des bribes de russe par lesquelles elle trouve du réconfort.

---

<sup>268</sup> Notons que le jeu de mot cliché jouant sur l'homophonie de *mer* et *mère* est employé plus loin dans le roman, à la page 95. Roxane, une autre enfant qui entretient des liens troubles avec sa mère, se retrouve étendue dans une allée de la bibliothèque de l'école. Lorsqu'elle est retrouvée par la bibliothécaire qui lui demande si ça va, elle répond : « C'est le mal de mère. » Comme si l'image n'est pas assez claire, la femme et l'enfant sont qualifiées, à la fin du dialogue, de « deux naufragées ». Bien que la subtilité ne soit pas au rendez-vous, il n'en reste pas moins que cela confirme les intuitions rencontrées dans le corpus principal.



Nous devons nous éloigner quelque peu de la rue Ontario et aller vers le Bloc dont nous ne savons pas l'emplacement exact. L'incipit nous dit seulement que cet édifice à logements surplombe les autres habitations de la rue, que nous pouvons y voir la rue Notre-Dame et même « [j]usqu'au fleuve. / Jusqu'au bout du monde » (*JVE*, p. 11). C'est d'ailleurs la seule chose que Roxane aime de ce quartier. Le lecteur sera surpris de ne pas y voir de mention des industries qui bordent la rue Notre-Dame et qui forment un mur devant le fleuve : l'idée d'une séparation avec le paysage fluvial est toutefois claire. Ce qui nous importe particulièrement, c'est que le Bloc est un espace d'habitation étrange. Dans le roman, seuls les trois derniers étages sont mentionnés, ceux-ci étant reliés au reste du quartier par la cage d'escalier où « [ç]a fait plusieurs vies qu'y fait noir », que les ampoules n'y sont pas changées parce que « tout l'monde finit par oublier qu'y fait noir » (*JVE*, p. 13). Le lieu de résidence des enfants a donc toutes les apparences d'être détaché du quartier, comme une espèce d'île flottante au-dessus d'Hochelaga. Elle n'est en mesure de le voir que lorsqu'elle s'en échappe, temporairement, en jouant du violon. C'est alors qu'elle « vole par-dessus les corps morts, par-dessus la marde » (*JVE*, p. 50) : l'image du quartier comme cimetière (une fosse) ou comme égout ne nous est pas étrangère.

*Le bloc de l'avenue Jeanne-d'Arc, celui que tu sais mener vers le silence, s'est remis à pulser au rythme des petites magouilles. Le duct tape qui lézarde la fenêtre du rez-de-chaussée n'arrive pas à contenir l'effusion.*

*– Ça fait deux mois que j'paie ta dope, pis j'arrive même plus à geler ma face en bas de 25 piasses...*

*Martha Cannary émerge d'une porte rafistolée battant comme celle d'un saloon. Sur la pointe de ses pieds nus, elle marche dans des tessons de bouteille et prend la peine de me sourire.*

Dans la portion de ville où elle réside (dire qu'elle y *habite* serait un peu fort), Roxane n'est pas en mesure de se rendre elle-même jusqu'à l'école, pourtant située à quelques coins de rue seulement : elle doit prendre un autobus comparé à un corridor et qui « roule dans Hochelaga pis ramasse les résidus » (*JVE*, p. 35). Lorsqu'elle tente d'y aller seule, avant de se résigner à prendre l'autobus comme tous les jours, elle ne reconnaît pas ce qui l'entoure (*JVE*, p. 52-53). Toutefois, lorsqu'elle quitte le quartier pour aller rendre visite à son père, il en va tout autrement. En effet, ce dernier est hébergé

à l'Armée du Salut, tentant de trouver une porte de sortie à ses problèmes d'alcool. Ce que le texte ne dit pas, c'est qu'il s'agirait du Centre Booth de l'Armée du Salut<sup>269</sup> dont les programmes d'aide visant l'itinérance, la toxicomanie et les problèmes de santé mentale se nomment respectivement *Le Gouvernail*, *L'Ancrage* et *Le Rivage*. Si dans le roman, probablement par économie, le centre est « juste de l'autre bord de la rue » (*JVE*, p. 17) après être sorti de l'édicule de la station de métro Georges-Vanier, dans la réalité, un marcheur devrait se diriger vers l'est sur la rue Saint-Antoine Ouest jusqu'à la rue Guy. Quelques coins de rue doivent donc être franchis. L'odonyme de cette voie, d'ailleurs, renvoie à Saint-Antoine de Padoue, patron des prisonniers, des marins et des naufragés – difficile d'y voir une simple coïncidence. L'espace urbain extérieur à Hochelaga, dans *Je voudrais qu'on m'efface*, en est un qui laisse entrevoir la possibilité de retrouver ses repères, voir la terre ferme. Quant au quartier qui nous intéresse, il se présente comme une multiplicité d'îlots entre lesquels naviguent ses habitants. Tous sont entourés d'un espace fuyant.

*Depuis des semaines tu cherches un graffiti, bleu ciel sur fond de brique rouge, demandant : « Où sont les anguilles? » Tu es persuadé qu'il se trouvait sur la rue Joliette, peut-être même sur Ontario. Après des promenades infructueuses et des recherches dans les anfractuosités de la mémoire, tu te résignes.*

### 5.10 Un lieu où se reconnaître, malgré tout

Que nous ayons affaire à un poème ou à un témoignage, la rue Ontario est un lieu de mélange offrant au passant et à l'habitant d'Hochelaga la possibilité de se perdre, mais aussi de se reconnaître. Il en va de même dans *20 h 17 rue Darling* de Bernard Émond. Il s'agit d'un détail assez subtil dans les mots qu'utilise Gérard Langlois, soit l'expression « mes frères », employée à deux reprises, qui adopte le ton rassembleur du curé. La

<sup>269</sup> Pour plus d'informations, voir le site du Centre Booth de l'Armée du Salut à l'adresse suivante : <http://www.centreboothmtl.ca/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

première occurrence mérite une longue citation, car la scène se déroule lors du « Jour des Chèques<sup>270</sup> » :

Ils y sont tous : petits vieux qui donnent l'impression d'avoir passé un mois reclus dans leur tanière, filles de seize ans qui poussent fièrement leur progéniture en carrosse, jeunes fauves gelés à crédit qui ont déjà flambé leur chèque, chômeurs blafards temporairement débranchés de leurs téléviseurs et déjà en manque, mères pressées de remplir le frigidaire et faire un dîner qui a du bon sens pour leurs enfants qui vont arriver de l'école, immigrants fraîchement débarqués de la planète Mars et pour qui c'est Noël, piliers de tavernes qui vont s'en payer une maudite, mes semblables, mes frères, mes sœurs, mes concitoyens des confins de l'empire, des marges du néolibéralisme et des vestiges de l'État-providence.<sup>271</sup>

Le lecteur entendra tout aussi bien dans ce Jour des Chèques, « jour d'échecs », comme la marque de l'insuccès, mais aussi « jour d'échecs », comme le jeu. Un premier du mois qui rend possible la mise sur pied d'une stratégie de survie pour les jours et les semaines à venir. La seconde occurrence de ce sentiment de fraternité clairement évoqué survient plutôt dans le cadre d'un rassemblement des Alcooliques Anonymes, groupe d'aide que la narrateur du roman fréquente régulièrement : « Ce matin-là, je me suis retrouvé dans un groupe au centre-ville. Il y avait surtout des gens d'affaires : jeunes cadres agressifs, avocats bedonnants, porte-paroles chromés et pousse-crayons en fin de carrière, mes frères, malgré tout.<sup>272</sup> »

*Hochelaga, comme le dessous d'un lit d'enfant, est un endroit peuplé de jeux et de poussières – un espace où se cacher. Il n'y a pas ici de monstres : seulement le ressac de la sincérité et des peurs ordinaires.*

Pierre-Mathieu Le Bel, géographe de formation qui propose une analyse des représentations de la métropolisation montréalaise en utilisant certaines méthodes de la géocritique, explique que les rendez-vous des AA « unifient l'espace urbain dans l'espace et dans le temps<sup>273</sup> », qu'ils arrivent à rendre la ville moins menaçante car il est question de partager une histoire commune. Nous remarquons cependant deux différences notables : la misère identifiée par Gérard, à l'extérieur des frontières du quartier, est

<sup>270</sup> Il s'agit, bien sûr, du premier jour du mois où les chèques d'assistance sociale sont délivrés aux bénéficiaires.

<sup>271</sup> Bernard Émond, *20 h 17 rue Darling*, p. 72-73.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>273</sup> Pierre-Mathieu Le Bel, *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*, Montréal, Éditions Triptyque, 2012, p. 103.

d'abord une affaire d'hommes liée aux déboires de leur carrière. La misère d'Hochelaga, quant à elle, implique hommes, femmes et enfants : c'est une affaire de famille qui concerne tout le monde. C'est une misère qui se vit à ciel ouvert, pas derrière des portes closes; c'est une misère associée à des désirs et à des visages d'un côté et, de l'autre, à des prénoms et à des fonctions. Dans les deux cas, il y a une lutte contre l'oubli : par leur rassemblement en vue de l'obtention d'un maigre montant ou encore par la mise en commun du récit (toujours le même) d'une dépendance. La transaction, peu importe sa nature, a pour but de contrer la solitude et l'invisibilité.

\*

La rue Ontario, qui fait office de *Wild West* dans le *East End* montréalais, n'a, en définitive, que peu ou pas d'espoir à offrir dans les représentations étudiées. Il faut le trouver ailleurs, tel que l'écrit Patrick Lafontaine dans *Homa Sweet Home*, « au-dessus d'Ontario » là où « les enfants rêvent / allongés de s'en sortir »

*Dans l'autobus 125, un t-shirt jaune est étiré au point d'en laisser paraître un quadrillage de chair. En lettres brunes, on y lit « urban society ». Je suis les rondeurs jusqu'au poignet, cerclé d'une bande de latex rose : « Keep a breast ». Sur des genoux, un sac d'oursons en gélatine. Au centre du visage, un regard vide. Sur le siège d'à côté, un fard à joues devient fond de teint.*

(HSH, p. 89). Car au sud de cette rue, c'est la misère. Malgré tout, il persiste un attachement à cet endroit. Nous avons vu que ce qui fonde ce lieu est une combinaison de différentes représentations conflictuelles, dont les enjeux sont d'ordres social et spatial, maintenues en équilibre précaire. Dans certains cas, les habitants de la rue sont à la fois posés comme morts et vivants. De plus, la rue Ontario vaut souvent pour l'un des deux quartiers principaux qu'elle traverse, Centre-Sud ou Hochelaga-Maisonneuve, quartiers qui tendent à se fondre l'un dans l'autre chez Bernard Adamus et chez Hamelin. Parfois, par métonymie, elle est réduite à un simple commerce.

Il faut cependant souligner que ce lieu porte ses habitants au-dedans d'eux-mêmes en se faisant l'espace d'accueil d'autres repères que ceux d'une jeunesse en pleine ville. Comme l'écrivait André Major, ayant grandi sur la rue Ontario – dans l'actuel secteur

Centre-Sud, lieu récurrent dans ses nouvelles – et pour qui celle-ci devient un espace mythique : « Mes lointains, j’y ai recours en cas de besoin, et d’autant plus facilement que je les porte en moi, comme un rêve inaltérable, hors du temps, hors de toute atteinte.<sup>274</sup> » Ce besoin d’évasion, à la lumière des exemples qu’il nous a été possible d’observer, contribue à garder le lieu fluide, sans cesse nouveau, bien que le stéréotype de la grande misère soit coriace.

#### 5.11 « J’connais une place, qui existe même pas »

Hochelaga est un lieu de honte « où on apprend très tôt à voir la vie en noir. » C’est ce qu’écrit Danielle Roger dans son roman *Le manteau de la femme de l’est*. La narratrice, après avoir été jetée à la rue par son amant, tente de se retrouver, notamment en volant le manteau d’une femme qu’elle croit être d’un pays de l’est – une étrangère. Elle portera le manteau pour se cacher, jusqu’à ce qu’elle retrouve le courage de retourner sur les lieux de son enfance : un quartier où les espoirs comme les défaites, les joies comme les viols, sont passés sous silence.

C’est vêtue du manteau de l’étrangère que la narratrice retourne dans Hochelaga. Avec sa peau d’âne, elle « ressemble à tout le monde<sup>275</sup> ». Elle marche dans les rues du quartier en repensant à ces filles, côtoyées durant son enfance, qui à ses dires ont vieilli trop vite. Ce pèlerinage, devant se terminer par un voyage dans l’autobus 125, offre à la narratrice l’espérance de redonner un sens à sa vie. Depuis son retour, elle dit avoir recommencé à rêver. Dans l’un de ces rêves, elle se retrouve dans une gare, à Budapest. Le fait de ne pas être en mesure de communiquer avec la serveuse la rend « presque heureuse<sup>276</sup> ». Au sortir de la gare, pourtant, elle retrouve son père sortant de la taverne Bourbonnière située

28 décembre 2015, 8 h 09.

Un homme attend, rue #Ontario. Il lance un « Dieu vous bénisse! » sonore au moment où l’#autobus125 s’arrête devant lui.

#dérive

<sup>274</sup> André Major, « Une île grande comme le monde » in *Montréal des écrivains*, sous la dir. de Louise Dupré, France Théoret et Bruno Roy, Montréal, Éditions Typo, coll. « Fiction », 1988, p. 158.

<sup>275</sup> Danielle Roger, *Le manteau de la femme de l’est*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, p. 59.

rue Ontario. À son réveil, elle compare l'est à un « coffre truqué. À double fond. Quand on tombe dedans, on constate que c'est plus profond qu'on ne l'aurait cru.<sup>277</sup> » Hochelaga est un lieu dont la fonction première est de dissimuler, un souterrain dont la caractéristique première est de faire des brèches dans la communication, dans la parole : un angle mort de la ville, comme nous le disions plus tôt.

S'il est le moyen de retrouver sa dignité, pour la narratrice de Danielle Roger, la chanson « La 125<sup>278</sup> » du groupe Fidel Castrol nous donne une image d'un quartier encore et toujours séparé de la ville. La ligne d'autobus, qui assure la liaison entre le centre-ville et Hochelaga-Maisonneuve, est dépeinte comme « une place qui existe même pas[,] une légende des gens d'en bas » et comme si ce n'est pas suffisant, il est dit que « [d]u centre-ville à Hochelaga / la 125 est jamais là ». Cette liaison des quartiers de la ville est un *souhait*, « la 125, c'est ma prière », mais cette boîte métallique est « un mirage dans un désert [et] nous fait la guerre ».

\*

Nous avons de plus en plus la certitude qu'Hochelaga est hors d'atteinte, qu'il se constitue comme une contrée éloignée de la ville de Montréal. Nous savons aussi que, au pied de la terrasse Sherbrooke, il se raconte des histoires, qu'il y a de la vie malgré les apparences.

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>278</sup> Fidel Castrol, « La 125 » in *Du lubrifiant pour les masses*, 2009, 3 min. 53 sec. En ligne : <https://fidelcastrol.bandcamp.com/releases> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

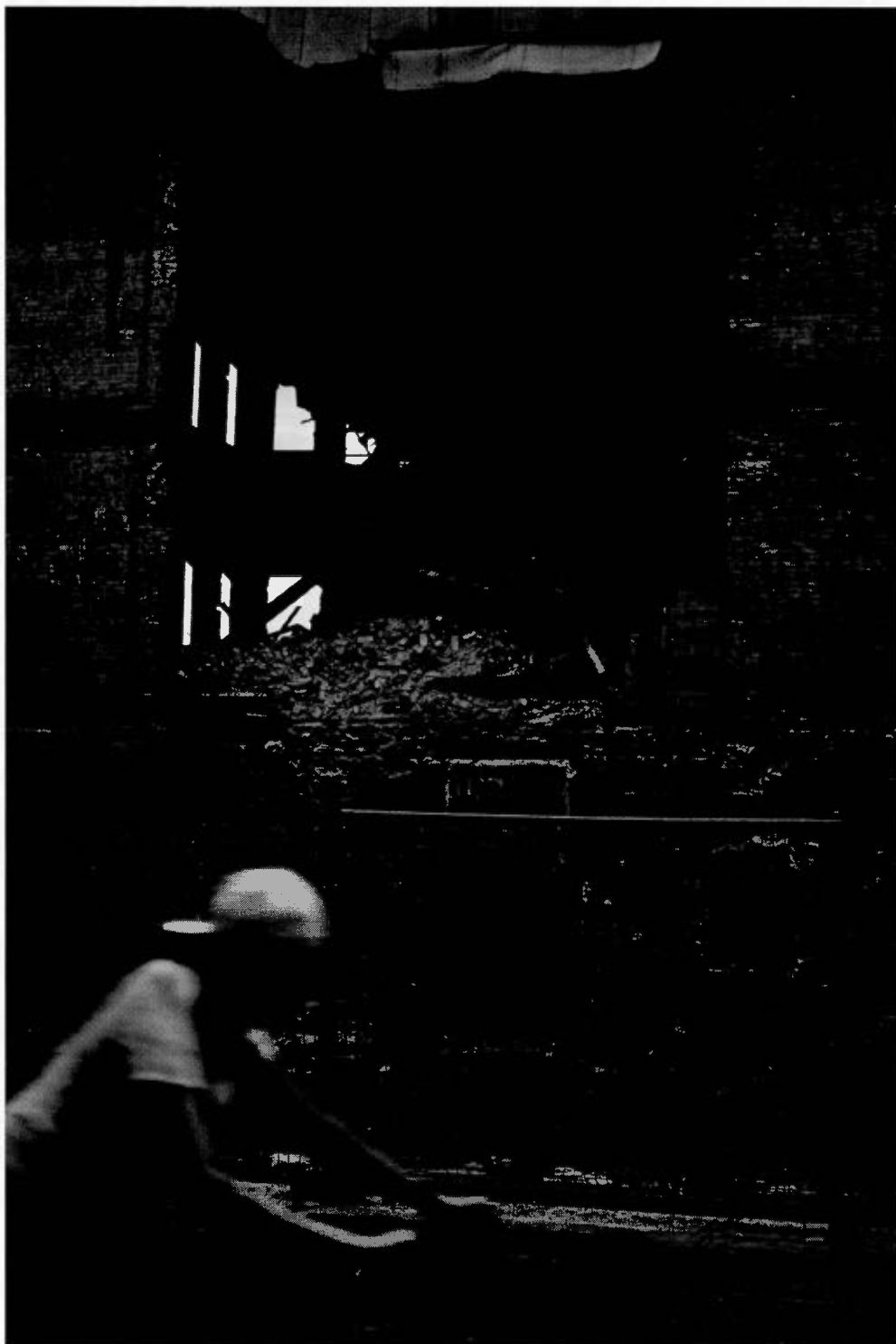


Figure 24. JOLIETTE, n. f. Planche couverte de potée d'étain, employée pour certains travaux de polissage (B. Bordeleau, avril 2015)

*six heures trente  
galerie de matin*

*derrière un pavillon  
de dentelle noire  
un homme s'étire  
salue le soleil par trois fois  
puis se masse avec lenteur  
les oreilles*

*tout en bas dans la cour  
le ferrailleur se racle les poumons  
avec le cadre  
d'une moustiquaire*

*6 septembre 2014, 21 h 18*

*Entendu, rue #LaFontaine, au milieu  
de l'après-midi : « I woke up choking  
my dog... Thought it was my crack  
pusher. » Elle n'avait pas 16 ans.*

*#dérive*





Figure 25. *Red Blossom, Sweet Darling* (B. Bordeleau, juin 2014)

*16 juillet 2015, 9 h 04.*

*#RuelleWinnipeg, écureuil et chat se disputent  
la mousse d'un matelas brûlé.*

*#dérive*

*ta nuque se brise  
sous le bestiaire  
des aérosols*

*tu passes*

*le crépuscule d'une ruelle  
souffle alors le chagrin  
comme le pas*

*perdu*

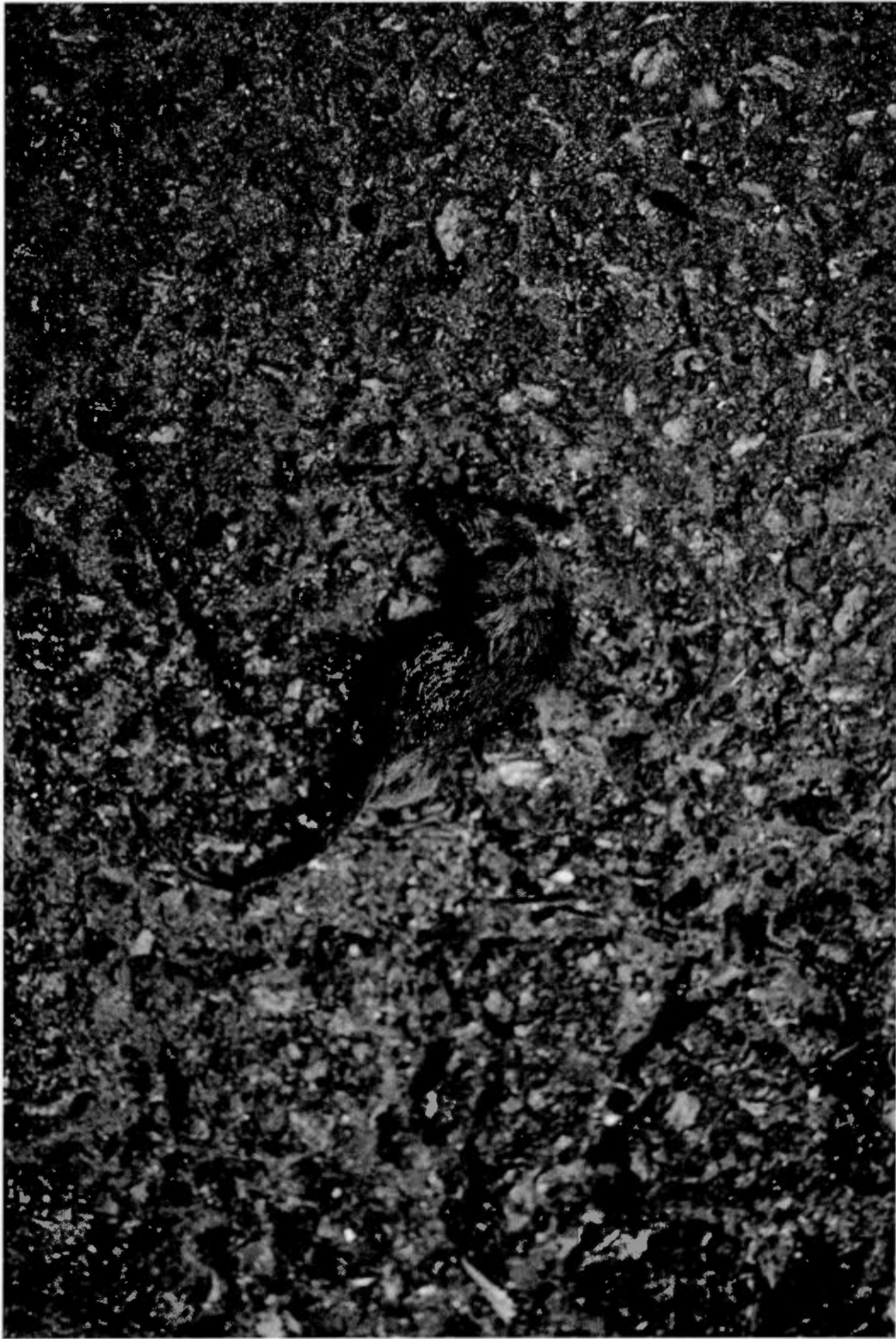


Figure 26. Le creux, l'écume et l'épidémie (B. Bordeleau, septembre 2014)

*au parc Saint-Aloysius de la peste*

*de toutes petites mains rouges  
s'agitent dans le sable humide  
et les guêpes fouisseuses*

*sur un balcon d'en face  
un presbyte s'allume  
le jour et le joint*

*21 septembre 2015, 10 h 41.*

*Un grand trench noir s'avance sur  
#Ontario avec, sous le bras gauche,  
deux oursons en peluche.*

*#dérive*

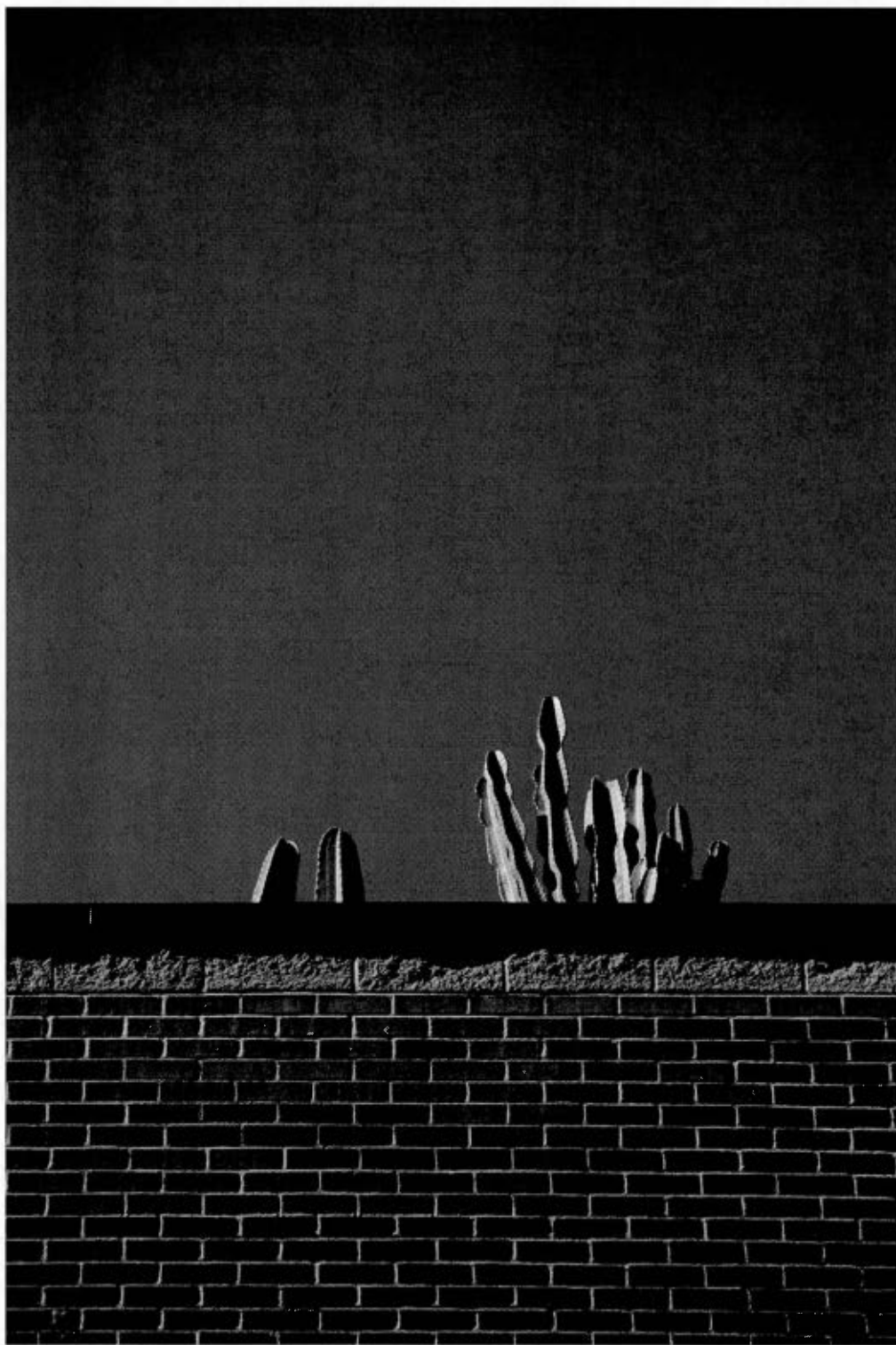


Figure 27. *Wild East*, rue Darling (B. Bordeleau, mai 2014)

*6 septembre 2015, 15 h 27.*

*#VenteTrottoir, rue #Ontario. À l'église, on chante Dieu alors qu'à quelques pas on crie l'aubaine des bobettes à 1\$ au mégaphone.*

*#dérive*

*26 juin 2011, 17 h 55.*

*Une guerre entre cowboys et cowboys, devant l'Église chrétienne du Roi des rois : « Pow! Pow! T'es mort! »*

*#dérive*

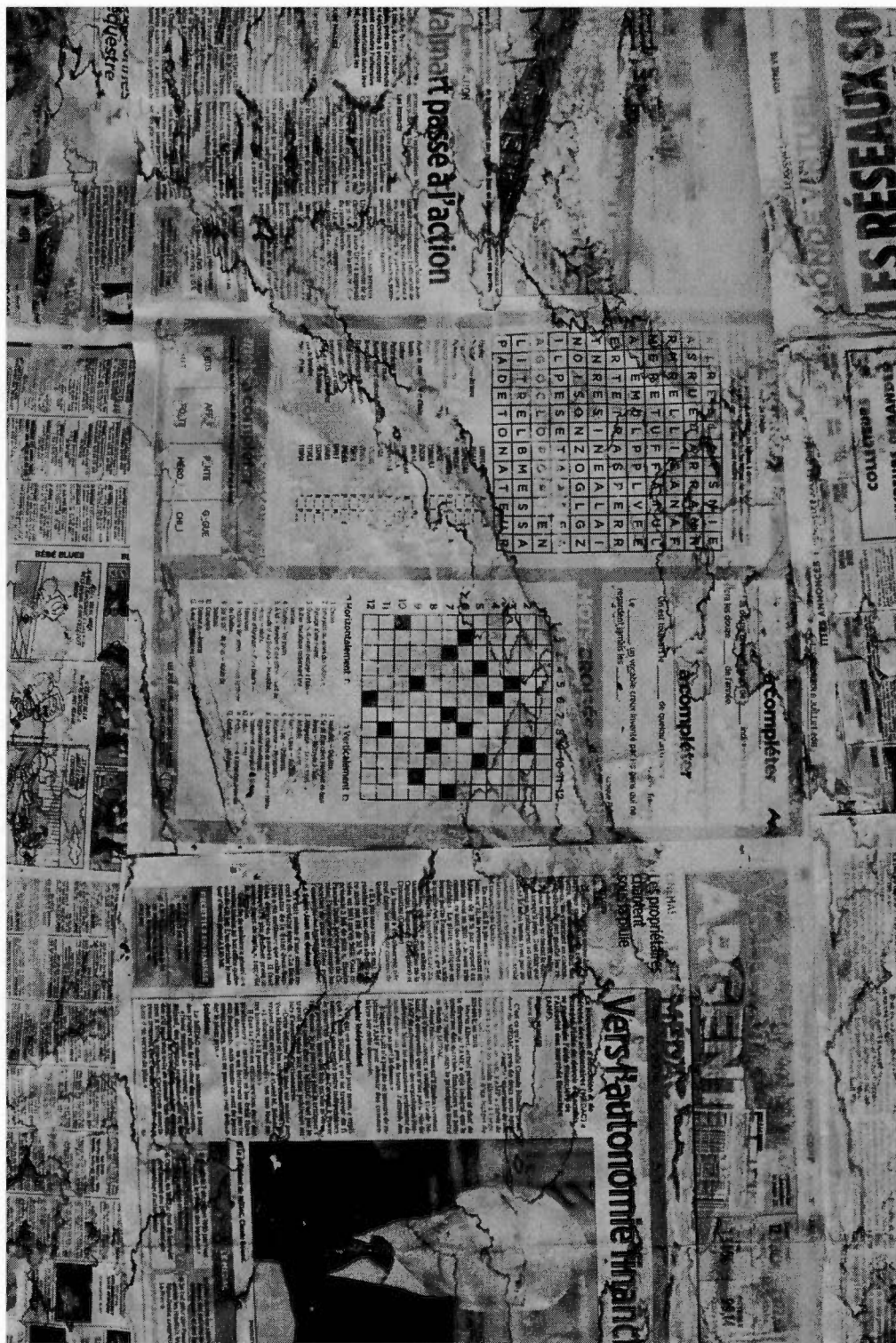


Figure 28. Narrateur (B. Bordeleau, janvier 2014)

## CHAPITRE VI

### LES MOTS CACHÉS DU RECELEUR

*lucides usurpateurs  
accrochés aux seuls règlements de l'inconscience  
ils définissent cette inexactitude du souffle  
propre à une écriture cardiaque et blanche tracée  
aux berges des bouches tendues  
à cette heure de vérité ludique  
où la main traverse offerte tangible  
une rue devenue lac*

Tony Tremblay, *Des receleurs*<sup>279</sup>

*Il y a une forme de plaisir certain à s'abandonner aux  
hasards des vagues et des vents. Quand tu fermes les  
yeux, au creux de ton lit aussi bien qu'allongé au bas  
de l'escalier de fer qui monte à ta chambre, les choses  
se croisent. Tu dances d'un siècle à l'autre, sur une  
jambe, une seule, puis sur l'autre, tour à tour. Tu vas  
d'une phrase ou d'un livre à l'autre, de continent en  
continent tu traverses les rues aussi bien que les pages  
du dernier roman que tu tiens à la main, comme la  
voile déchirée à jamais. Tu vogues vers le pôle  
croirais-tu.*

Marcel Labine, « Le radeau de la Méduse »<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Tony Tremblay, *Des receleurs*, Montréal, l'Hexagone, 2001, p. 11.

<sup>280</sup> Marcel Labine, *Papiers d'épidémie*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 77. Toute référence ultérieure à cette édition des *Papiers d'épidémie* sera faite entre parenthèses, dans le corps du texte, par la mention *PE* suivie du numéro de page.



## 6.1 Ce que l'on nomme, ce que l'on cache

Nous nous surprenons encore à la vue de ces odonymes : Darling, Lespérance, Florian. Trois rues nommées dans *Le pas gagné*<sup>281</sup> qui, il y a quelques années, avaient suffi à créer un attachement à l'œuvre de Marcel Labine parce que, au moment de cette lecture, nous venions à peine d'emménager sur ladite rue Darling – parce qu'à la vue de ces trois mots, soudainement, un texte était en mesure de parler de lieux que nous nous apprêtions à apprivoiser. Aujourd'hui, il faut bien l'avouer, nous apprécions particulièrement qu'un texte arrive à nous situer par rapport à une géographie affective et effective pour seule fin de découvrir comment il arrive à nous dérouter. À l'époque de nos premières lectures du *Pas gagné*, il y avait déjà des bribes d'Hochelaga et de sa lisière : c'est d'autant plus vrai aujourd'hui. Cela relève de l'anecdote, sans aucun doute, mais c'est un peu plus que cela si nous concentrons notre

*Le territoire que j'habite est un quartier aux bords mous. Plus que je ne le marque, je le remarque. C'est un petit rectangle de l'Est montréalais que je plie, replie, froisse et peut-être déchire.*

\*

*Il y a certainement mon Hochelaga, que j'appelle affectueusement Hoche'élague, tel qu'il se présente dans la trame des carnets qui s'empilent, des photographies qui s'accumulent. On y trouve des gestes et des paroles grappillées dans la feutrine des jours, des réflexions sommaires mêlées à des listes d'épicerie, des adresses et des numéros de téléphone ponctués de taches d'encre indéchiffrables. Hoche'élague fait aussi office de titre d'un blogue que j'alimente depuis un certain temps. Je tiens particulièrement à cette « hoche » : la petite marque qu'on faisait sur l'ardoise lorsqu'on achetait des fournitures à crédit.*

\*

*C'est une manière de débarras : une petite pièce toute destinée à ces choses oubliées et qui, avec le temps, resurgissent par le remuement des habitudes; c'est une manière d'inscrire du territoire dans ce qui voudrait s'en échapper. Ce que je crois, surtout, c'est qu'il y a là une manière de remettre à demain Hochelaga – une façon comme une autre de le protéger.*

<sup>281</sup> Marcel Labine, *Le pas gagné*, Montréal, Les Herbes rouges, 2005, 174 p. Toute référence ultérieure à cet ouvrage sera faite entre parenthèses en utilisant la mention *LPG* suivie du numéro de page.

attention sur les tensions que fait subir le texte au territoire; inversement, le territoire vécu infléchit notre propre façon de lire le texte.

Il y a dans ces pages du familier, bien qu'elles soient constituées, pour moitié, de propos sur un quartier révolu. On y reconnaît la ligne de chemin de fer qui divise Hochelaga et Centre-Sud, là où « des convois du CN / mènent syllabe par syllabe aux gares de triage » (LPG, p. 98), les fins de mois difficiles, les *squats* et les « chairs fatiguées de l'aiguille » (LPG, p. 96) – celle du temps qui passe tout comme celle des doses à venir. On y reconnaît aussi des détails du paysage, des banalités qui, si elles n'étaient pas mentionnées près d'un nom de rue ou d'une adresse, ne seraient qu'un tableau urbain parmi d'autres : « Des garçons se frappent à coups de sac à dos / et trébuchent sur des chaussures en solde. [...] Quelqu'un dissimule dans sa manche gauche / des

*Le regard parfois s'étonne d'une scène de ruelle dont la présidence est assurée par l'encombrement d'un escalier. Un enduit épais et gris dissimule à peine les rognures que le temps inflige au fer. À la droite d'une double épaisseur de treillis de PVC, la brique a été repeinte en blanc. Du cadrage d'une petite fenêtre à guillotine surplombant la galerie pend une poulie de plastique émeraude : c'est l'une des extrémités abandonnée d'une corde à linge. On trouve sur le plancher en fibre de verre une carcasse de tondeuse, des bacs à fleurs contenant des manches de tournevis, une boîte de carton ondulée – remplie de litière pour chat détrempée –, une poubelle vert forêt et son couvercle assorti de marque Rubbermaid. Le regard est distrait par le garde-corps couleur charbon et la clôture en mailles de chaîne qui offre un pâle rempart entre les voisins. Sur l'herbe, plus jaune que verte, un bout de polystyrène est juxtaposé à la coquille brisée d'un œuf de merle.*

verres fumés pour l'été. » (LPG, p. 97). Plus loin, « [d]eux commis rangent dans des cartons / ce que les gens leur ont abandonné. » (LPG, p. 102). Des scènes simples, sans ambiguïté; des scènes de peu, pourrions-nous dire.

Ce n'est pas seulement *Le pas gagné* qui a endigué notre curiosité, mais une bonne part de l'œuvre labinienne. Un détail nous a alors piqué et a frappé du sceau de l'étrangeté les pages du poète : malgré une volonté de dissimulation, il n'en reste pas moins que le quartier d'enfance parcourt une partie de ses œuvres tout en faisant

intervenir des réseaux sémantiques – jusque dans les intertextes employés – propres à un brouillage référentiel, voire à une poétique de la dissimulation. Le titre même du recueil reprend des mots de l'« Adieu<sup>282</sup> » d'Arthur Rimbaud et indique au lecteur qu'il n'y aura pas d'apitoiement sur l'état des choses, pas même par rapport à la disparition du quartier d'enfance tel qu'il a été connu.

Dans une entrevue récente menée par Jo-Annie Larue pour le Conseil des Arts de Montréal, Marcel Labine évoquait son enfance sur la rue Florian, dans un milieu modeste, « à la limite du quartier Centre-Sud et d'Hochelaga-Maisonneuve ». Ces lieux, dit-il, il les a habités jusqu'à ses dix-huit ans environ et il en parle comme des débuts de sa vie intellectuelle. À l'égard de sa poésie, il dit : « J'ai l'impression qu'ancrer mes textes dans les lieux physiques, reconnaissables, géographiques, qui [ne] sont pas des fictions et inclure là-dedans de la fiction, c'est une façon de rendre ça plus concret... J'ai beaucoup de difficulté avec ce qu'on pourrait appeler la poésie délocalisée<sup>283</sup> ». Cela va pourtant à l'encontre de ce que nous pouvions lire dans l'un de ses textes intitulé *Des trous dans l'anecdote*, où il y allait de cette réplique à une lectrice imaginaire quant à de possibles traces biographiques dans son œuvre – ce qu'il nomme « les sales petits secrets de l'écrivain » :

Ainsi, mettons, pourrait-on indiquer la ville [...], y placer la rue [...], inscrire du territoire [...], un peu de meubles aussi [...], et vraisemblablement tout cela rendrait le malheur beaucoup plus sympathique car à l'insu de certains il y aurait

<sup>282</sup> Les phrases d'Arthur Rimbaud vont comme suit : « Oui, l'heure nouvelle est au moins très-sévère. Car je puis dire que la victoire m'est acquise : les grincements de dents, les sifflements de feu, les soupirs empestés se modèrent. Tous les souvenirs immondes s'effacent. Mes derniers regrets détalent, – des jalousies pour les mendiants, les brigands, les amis de la mort, les arriérés de toutes sortes. – Damnés, si je me vengeais !

Il faut être absolument moderne.

Point de cantiques : tenir le pas gagné. Dure nuit ! le sang séché fume sur ma face, et je n'ai rien derrière moi, que cet horrible arbrisseau... [...] » Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer » in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. établie par Louis Forestier avec préface de René Char, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1999 [1965], p. 204.

<sup>283</sup> Jo-Annie Larue (04/2015) « Portrait d'écrivain : Marcel Labine se livre » sur *Conseil des Arts de Montréal*. En ligne : <http://www.artsmontreal.org/media/pe/3/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

eu une écriture proche, dans du voisinage connu [...]. Évidemment, il n'y aurait là rien de bien sérieux ou de très convaincant, vous en conviendriez.<sup>284</sup>

Malgré l'ironie patente, nous pouvons difficilement passer sous silence que, dans *Le pas gagné*, le quartier d'enfance, érodé par le passage du temps, est aisément identifiable. Cela est d'autant plus frappant qu'il en va de même dans le recueil qui lui succède : *Le tombeau où nous courons*<sup>285</sup>. Dans le premier, la suite de vingt poèmes intitulée « Comme de la viande à des chiens » concerne le quartier et est situé au cœur de six autres suites de même longueur : d'abord l'appartement de l'écrivain qui cède la place à un parc, à un bistro, puis à la suite de l'excursion dans le quartier qui nous intéresse, à un bar, à une montagne puis à une librairie (LPG, p. 30). Dans le *Tombeau*, le quartier d'enfance est le point de départ d'une fuite en avant se traduisant par une inquiétude au sujet de l'époque qui est la nôtre ainsi que par une avancée dans l'humilité permettant de tenir à l'écart la honte. Le quartier d'enfance, nous osons le croire, serait ici non seulement un point d'ancrage dans la mémoire – cela est convenu –, mais surtout un nœud important de l'œuvre labinienne, un maillon fort du réseau textuel auquel l'auteur convie ses lecteurs depuis des décennies. Nous ferons (presque) fi de ce que l'auteur révèle dans le cadre d'un entretien avec André Lamarre, intitulé « Le chiffre de l'émotion » : « Le “sale petit secret”, c'est tout ce que je veux taire de moi, de mon passé, de mon enfance, etc. C'est tout ce qui ne peut figurer dans mes textes que par une forme “en creux” ou fantomatique. Si l'on veut, ma vie privée ou personnelle n'apparaît que défigurée, masquée et maquillée.<sup>286</sup> » Dans notre perspective, nommer des lieux précis du quartier n'est pas anecdotique : peu importe ce que le creux dissimule, il s'inscrit nécessairement dans les réseaux intratextuel et intertextuel déployés par l'auteur et il est voué à se connecter de manière imprévue à d'autres fragments, poèmes ou proses. Chose certaine, ce réseau est en mesure d'informer notre regard sur le lieu, et ce, par des

<sup>284</sup> Marcel Labine, « Des trous dans l'anecdote » in *Lieux domestiques : poésie et prose 1975-1987*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, p. 86.

<sup>285</sup> Marcel Labine, *Le tombeau où nous courons*, Montréal, Les Herbes rouges, 2012, 167 p. Toute référence ultérieure à cet ouvrage sera faite entre parenthèses, dans le corps du texte, en utilisant la mention TONC suivie du numéro de page.

<sup>286</sup> Marcel Labine, *Papiers d'épidémie* suivi de *Le chiffre de l'émotion : entretien avec André Lamarre*, Montréal, Les Herbes rouges, 1994, p. 114.

sentiers pour le moins hasardeux. Les creux figurant dans les œuvres du poète seront ainsi reliés afin de mieux comprendre leur mode d'inscription dans leur nébuleuse urbaine et poétique. Notre lecture du lieu n'ira pas ici du côté de la biographie – bien qu'informée en partie par elle – mais bien de celui de la géographie urbaine mise en scène : à coup sûr, il y a un point de vue, un ancrage du regard suggéré par le texte. Par mesure de précaution, nous croyons nécessaire de mentionner la prise de position de l'auteur relative à l'habiter de la ville – figure qui trouve appui notamment sur celles de la marche, de la lecture et de l'écriture. Ainsi, dans la sixième portion du *Pas gagné*, nous pouvons lire :

La ville que j'habite : une invention verbale  
De matières inertes, d'esprit et de mains. (*LPG*, p. 141)

Rien de bien révolutionnaire en ce qui a trait aux représentations de la ville dans la sphère littéraire : le parallèle entre ville et texte est aujourd'hui de l'ordre du lieu commun. Toutefois, dans le contexte qui nous intéresse, cette assertion est lourde d'implications pour le quartier d'enfance qualifié de « creux dans la ville » (*LPG*, p. 95). Est-ce à dire que, dans ce texte, Hochelaga et ses lisières seraient un creux dans la langue, voire une part inappropriable de la ville? Nous pourrions même pousser cette proposition un peu plus loin en affirmant que le quartier d'enfance serait le lieu d'une fuite de la mémoire. Cette intuition est peut-être hâtive, nous le concédons, mais elle nous accompagnera alors que nous porterons une attention particulière aux repères et aux lignes tracées par le poète. Elle nous mènera sur des sentiers qui bifurquent, mais qui permettront de jeter un regard nouveau sur Hochelaga.

Nous ferons fréquemment référence à trois œuvres du poète, en plus du *Pas gagné*, à savoir *Papiers d'épidémie*, *Territoires fétiches* et *Le tombeau où nous courons*. Ces recueils de prose ou de poésie témoignent de correspondances importantes en ce qui concerne la figure de la ville, mais aussi d'éléments relatifs à l'enfance. Nous trouvons donc intérêt à citer d'emblée ce fragment issu des *Papiers* et dont le titre est « Le dernier souvenir d'enfance » :

Tu as oublié l'âge exact de cette scène. Dans la terre battue de la cour tu as creusé de ta main gauche un trou juste assez profond pour qu'une poignée de billes puisse le combler. Accroupi avec d'autres, d'un seul coup de pouce tu fais s'entrechoquer les marbres qui, selon les hasards du terrain (petites roches, papier chiffonné, éclat de bois, vitre brisée) iront se disperser plus ou moins près de la petite fosse. Tu ne sais plus comment le jeu prenait fin, tu as oublié les règles de ce jeu. Il ne te reste en mémoire que le petit bruit sec du verre qui claqué sans pour autant altérer les spirales que les billes les plus belles emprisonnent dans leur sphère. C'était tu t'en souviens, des trésors convoités dont personne ne comprenait l'origine. (*PE*, p. 74)

Dans ce passage, c'est dans le creux que se trouvent des trésors qui s'éparpilleront par l'action des joueurs se tenant à l'extérieur du cercle. Les billes, d'ailleurs, n'appartiennent pas à un seul de ceux-ci, mais proviennent de l'un et de l'autre. De plus, les sphères contenues dans la fosse n'auront aucun contact direct avec les joueurs : les marbres agiront comme intermédiaires et auront un effet sur les sphères contenues dans le creux, les déplaceront, fabriqueront de nouvelles figures à force d'adresse et de ruse. Certaines sphères seront expulsées par d'autres joueurs, certaines d'entre elles, peut-être, seront fracassées. Le jeu formé par ces billes de verre, dont le centre est ponctué d'une spirale, peut être repris sans fin : cette collection de sphères constitue une monnaie d'échange pour la petite société rassemblée en bordure d'un trou, allégorie d'un quartier relégué au second plan, et lorsque la partie prend fin, chaque joueur repart avec sa partie du butin obtenue à force de ruse et d'adresse.

## 6.2 L'étal(e) et le rivage

Retournons au *Pas gagné*. Le lecteur se retrouve rapidement dans un quartier où l'arrière-plan socioéconomique est relativement

*Il y a là, dans l'herbe plus jaune que verte, un œuf de merle et des bruits diffus qui proviennent de l'avenue Bourbonnière, située un peu plus à l'ouest. Un toit printanier dégoutte sur une assiette d'aluminium où on sert des restes de table pour les chats errants.*

bien défini : la misère est le mot d'ordre. Dès le second poème, nous sommes pris au jeu d'une reterritorialisation de certains motifs appréciés par le poète : ville, texte, marche et plus largement action du corps, écriture, lecture. Tout participe du fouillis de la mémoire.

Cette dernière, revisitée, est d'autant plus intéressante qu'elle offre des points de repère précis au lecteur et qu'elle permet aussi d'interroger la posture même de l'auteur. Il n'est pas aisé de dire, en effet, que le quartier d'enfance dont il est ici question est bel et bien Hochelaga : nous avons au plus affaire à des fragments de celui-ci et aucune synthèse des lieux n'est donnée au lecteur. Sachant que la maison d'enfance était sise sur la rue Florian, que l'« *Académie Frontenac* » a pignon sur la rue Ontario, que l'« église en sous-sol » est l'église St-Anselme et que l'essentiel des lieux identifiables se trouve dans l'actuel secteur Centre-Sud, notre approche est risquée et pourrait nous mener sur une fausse route : tant mieux. Pour ce faire, nous devons envisager une dérive au fil de l'intertextualité qui travaille en filigrane cet espace montréalais. Nous embrasserons la lisière entre l'écrit et ce qu'il tente de dissimuler.

À titre d'exemple, abordons les deux premières stances du second poème de cette section du recueil. Elle constituera notre porte d'entrée dans le territoire labinien. Citons-les dans leur intégralité avant de procéder au dévoilement de leurs implications :

La promenade aux phrases  
s'amorce entre deux arches d'acier  
dressées au-dessus d'une rue qui déborde  
d'étals pour la *possession immédiate*.

Partout il y a des trésors étoilés sur des cintres  
de la soie du nylon cent cotonnades  
entassées dans l'ordre alphabétique  
que chacun reconnaît et récite à voix basse. (*LPG*, p. 84)

Si nous pouvons voir dans cette « promenade aux phrases<sup>287</sup> » une simple référence à la dyade marche-écriture qui traverse les recueils du poète, nous sommes en droit de croire

---

<sup>287</sup> Il y a lieu de noter l'allusion à *La promenade au phare* de Virginia Woolf, titre de la première traduction du roman *To the Lighthouse* (voir Virginia Woolf, *La promenade au phare*, trad. de l'anglais par Maurice Lanoire, Paris, Stock, 1929 [1927], 244 p.) Cet ouvrage est paru ailleurs sous le titre *Voyage au Phare* (voir notamment Virginia Woolf, « Voyage au Phare » in *Virginia Woolf : romans et nouvelles (1917-1941)*, éd. établie par Pierre Nordon, trad. de Magali Merle et al., Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1993, p. 359-564). L'auteure retourne sur les lieux de son enfance et met en scène une cellule familiale austère. Mr Ramsay, le père, refuse systématiquement au



que le référent est dans ce cas-ci spécifique. Les deux arches d'acier en question évoquent celles qui constituent les deux pôles de la promenade Ontario. Des vers du *Tombeau* viennent corroborer ce lien :

« Je suis sans cour pénale / ni lamento  
/ et les ombres / du 2112, Florian /  
mènent rue Ontario, / boulevard  
d'enfants / qui n'ont rien vu / ni su de  
la guerre » (TONC, p. 107).

Comme nous l'avons dit précédemment, « Comme de la viande à des chiens » constitue un moment particulier de l'œuvre de Marcel Labine et nous emprunterons des chemins de traverse dans ses recueils de poésie afin d'ouvrir les mailles du texte : il ne s'agit pas seulement de comprendre le quartier d'enfance dans la ville, mais aussi de comprendre comment cet espace désigné arrive à se constituer une place à part (un espace appartemental). En ce sens, attardons-nous à la spécificité de cette rue « qui débord / d'étals pour la possession

*À gauche, sous la galerie du premier étage, des câbles sont retenus par des bagues d'aluminium et des bâtons de hockey tronçonnés de marque Skör, autrefois manufacturés en République soviétique – le tout artisanalement vissé dans la brique rouge. Le regard court vers le bas, contourne une autre de ces petites guillotines derrières lesquelles on se douche ou on lave la vaisselle – peut-être les deux, qu'en sais-je? Une ligne verticale et profonde, à la droite de la fenêtre, accuse un travail de maçonnerie bâclé alors qu'un fil partiellement dégainé pend entre une vieille boîte électrique et un râteau fixés au mur. Sur le sol, des samares se mêlent à des écailles de peinture et à deux sandales de bois pressé sur lesquelles reposent les roues d'un barbecue à bonbonne rubigineuse. Le centre du brûleur latéral, en aluminium brossé, contraste avec la boîte aux lettres suspendue à la clôture de fer. Aujourd'hui, on doit y éteindre des cigarettes sur des enveloppes détrempées contenant des avis de comptes en souffrance. On remarque aussi une chaise de parterre en vinyle, au dossier callé sous la poignée du barbecue, qui dissimule à peine un lave-vaisselle recouvert d'un sac poubelle; une table pliante et vermoulue, tachée de peinture crème, est quant à elle appuyée sur le mur.*

petit Jacob une promenade en bateau jusqu'au phare, disant que le temps est mauvais ou encore qu'il le sera le lendemain. Mrs Ramsay se présente quant à elle comme une figure en creux, effacée. Bien que nous retrouvions Woolf sous les traits de la peintre Lily Briscoe et que c'est à travers elle que sont formulés les doutes sur son art, une scène en particulier semble correspondre à un thème cher à Labine. Ainsi, au chapitre VII, le père qui peine à réciter l'alphabet dans l'ordre, interrompt Mrs Ramsay pendant qu'elle fait la lecture de *La Femme du Pêcheur* à Jacob (qui lui se fait un plaisir d'ignorer l'homme). Les lectures interrompues, marins et rivage ne sont pas étrangères au propos de ce chapitre de notre thèse.



*immédiate*<sup>288</sup> » en portant une attention particulière au terme « étals » : table d'exposition de denrées ou d'autres articles dans un marché; dans une autre acception intéressante pour nous, il s'agit de la table de travail du boucher. La présence des étals sur la rue Ontario pourrait certes relever de la banalité. Or, dans la deuxième strophe, les étals renvoient à l'« ordre alphabétique » – à la comptine, mais aussi à l'aléatoire.

« La promenade aux phrases » est le lieu où l'on fait le constat d'une obéissance à la lettre tout comme on aurait affaire à une prière récitée par cœur, en chœur : la liquidation (entendu ici selon les deux acceptions du terme) aurait donc pour fonction de *faire communauté*, au même titre que le poème, ramené au plan d'un objet de peu de valeur, et d'assurer par la possibilité de l'échange une proximité. Dans ce contexte, le lieu revêt un « sens de profonde circularité<sup>289</sup> », pour reprendre les mots de Barthes. Plus encore, ces objets disposés dans l'ordre alphabétique présentent un « degré zéro de la signification<sup>290</sup> ». Cette rue a donc un caractère d'élément isolé dans le paysage et la poésie serait en mesure de jouer un rôle *disruptif* à son endroit – nous affectionnons d'ailleurs ce terme en tant qu'il signifie la destruction du caractère isolant d'un système électrique, nécessairement fermé sur lui-même.

Nous verrons que l'espace du quartier d'enfance, en présence de certaines figures, tend vers une rupture de cette isolation. La pression que fait subir l'intertexte sur le milieu est l'un des moyens de cette tentative de rupture. Alors que Labine met au premier plan ce qui semble relever d'une simple braderie

*Devant la galerie et jouxtant la clôture médiane, des caissons de bois munis de lanternes électriques font office de jardinets. On y trouve un cochonnet à chapeau de paille fumant la pipe et brouettant une pastèque bleue; une étiquette violette pour les cosmos à venir et qui devront se tailler une place entre une bonne femme épouvantail, des tuteurs de bois moisiss, des grilles de plastique où pourront s'agripper des plants de tomates et de haricots. Puis, pour finir, dans ce petit jardin d'Hochelaga, le curieux a la chance de trouver non pas la grosse femme d'à-côté qu'on a pu lire chez Tremblay, mais bien une espèce de laitue nommée « grosse blonde paresseuse ».*

<sup>288</sup> Cette acception recoupe tout à la fois la vente à rabais et la vente éclair.

<sup>289</sup> Roland Barthes, « Littérature et discontinu » in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 179.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 180.

comme nous en connaissons dans plusieurs quartiers de Montréal, il réfère au travail de l'écriture tout en le rejetant : dans la dernière strophe de ce poème, il est dit que « [...] tout doit être liquidé / au solde général s'ajoute le bonheur / de faire table rase des jours mauvais / le temps présent est le seul bien tangible. » (*LPG*, p. 84). Par ces mentions à la « possession immédiate », à la liquidation et au « solde général », nous sommes en mal de ne pas voir le clin d'œil rimbaldien qu'offre le poète au poème « Solde » des *Illuminations*. Alors que la localisation du poème durant la braderie sur la rue Ontario appelle à un certain état d'hébétude, le poème de Rimbaud invite quant à lui à un dégagement de cet état par une liquidation du passé s'ouvrant sur la figure de l'usurier (sous les augures stéréotypiques du Juif) :

À vendre ce que les Juifs n'ont pas vendu, ce que noblesse ni crime n'ont goûté, ce qu'ignorent l'amour maudit et la probité infernale des masses; ce que le temps ni la science n'ont pas à reconnaître : Les Voix reconstituées; l'éveil fraternel de toutes les énergies chorales et orchestrales et leurs applications instantanées; l'occasion, unique, de dégager nos sens! [...] À vendre les applications de calculs et les sauts d'harmonie inouïs. Les trouvailles et les termes non soupçonnés, possession immédiate, / Élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles, – et ses secrets affolants pour chaque vice – et sa gaîté effrayante pour la foule.<sup>291</sup>

Le désordre de la braderie est monnaie courante : il n'est pas nécessaire de le remettre en question; le sens intimé par le texte de Rimbaud réside dans une liquidation complète du passé à une réorganisation de celui-ci par l'arrangement des voix, à savoir la poésie. La correspondance entre les deux textes laisse entrevoir la possibilité d'une imperméabilité du lieu à la poésie, à la littérature, mais aussi à l'art en général. De ce fait, une nouvelle piste se trace devant nous : les éléments localisés ou localisables du territoire déployé par Labine seraient non seulement réinvestis par les intratextes et intertextes, mais ils influenceraient la conception et la texture symbolique de la lisière hochelagaise.

C'est pourquoi nous voulons insister sur le terme « étals », disséminé dans l'œuvre touffue du poète montréalais et qui, dans *Le pas gagné*, nous assure d'avoir un pied dans

<sup>291</sup> Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer », p. 235.

l'espace référentiel du quartier tout comme dans l'imaginaire du poète-lecteur qu'est Labine. Ainsi pouvons-nous lire, dans la section intitulée « Pulvérisations » : « Comme autant de commerces / aux étals bondés de voyelles. / vous ameutez le bruit des lettres // Et leur mystère strident / raclé au fond d'une assiette vide. » (*LPG*, p. 68) Nous suivrons les sentiers qu'offre ce mot, « étals », qui apparaît dans les *Territoires fétiches* et n'allant pas nécessairement de soi en fonction du contexte :

Contre les formes de la tribu, contre l'hystérie de la danse et des chants guerriers qui peuplent le territoire, j'ai toujours la mémoire des animaux marins, de leur nage parmi les algues noires. J'ai l'écho des baleines qui poussent des cris que l'on ne comprend pas sous les masses d'eau salée. Je troque les murs et les couloirs pour les *espaces étales*, les vagues et les vaisseaux. Je pense à Colomb, Mercator et Cartier, aux tropiques, aux banquises, aux cartes du réel déformées comme deux lobes sur lesquelles un compas essaie, avec science, de transcrire des contours plus justes que nature. Le monde est un rouleau que des navigateurs tiennent sous leurs bras. Il tourne sur lui-même dans l'aplat exotique de la représentation où des fictions de mort, de peur et de légendes maquillent à jamais la *présence immédiate*.<sup>292</sup>

En cours de lecture, nous nous serions attendus à lire « espaces étales », homophone au « e » supplémentaire qui renvoie à l'idée de stabilité, d'absence d'agitation. Pourtant, dans ce passage précis, l'apposition d'« espaces » et d'« étals » renforce l'idée que la représentation du monde n'est possible que par un retour et une traversée dans des espaces où le commerce a cours – espaces qui sont destinés à être vidés. Dans la dernière phrase de ce fragment, la transaction avec le réel a plutôt pour tâche d'effacer, de masquer la « présence immédiate ».

*Lors des séries éliminatoires de hockey, en 2014, il a poussé la porte du Café Atomic puis a titubé jusqu'au comptoir avec, dans les poches, son salaire et ses trois mots d'anglais : « Seaman! Russia! Vodka! » Derrière le comptoir, tout le mois suivant ses visites répétées, on parlait encore de cet homme qui buvait de l'alcool blanc au verre et qui avait l'air de raconter ses aventures.*

Nous serons donc portés à comprendre que la « présence immédiate » et la « possession immédiate » posent un rapport d'équivalence entre présence et possession.

<sup>292</sup> Marcel Labine, *Territoires fétiches*, p. 62. Nous soulignons. Toute référence ultérieure à cette œuvre sera faite entre parenthèses, dans le corps du texte, par la mention *TF* suivie du numéro de page.

La mise en italique de ces mots du *Pas gagné* (LPG, p. 84) renforce le rapprochement entre ces deux passages. Si nous nous doutons que la présence, la possession ou l'appropriation du lieu sont possibles par l'usage de la langue, il n'en reste pas moins qu'il manque un élément rendant effectif ce rapprochement. Si l'« étale » est supposé par les « étales » dans les deux passages auxquels nous référons, il se manifeste littéralement dans un autre fragment des *Territoires fétiches* :

Je ne découvre pas. Je laisse les outils, les compas, les épées, toutes les panoplies accrochées à la pierre. Je choisis les rumeurs, les odeurs animales, le luxe végétal tout autant que la langue où miroite sans cesse l'herbe étale au soleil. *Des marins y accostent, de l'eau jusqu'à la taille et je songe déjà aux récits, aux histoires quand je retournerai sur mes pas, sur la mer.* (TF, p. 64, nous soulignons).

C'est effectivement dans la langue que nous trouvons une matière étale et il est d'autant plus intéressant qu'il y a ici une confusion entre le sol et la mer, tout comme « la promenade aux phrases », impliquant la marche, qui se confond à *la belle eau scintillante*. Les mêmes champs lexicaux sont convoqués par le poète dans ces différents passages : terre et mer sont liés à la langue; plus justement, la langue est un rivage et lie les deux entités. Ceux qui arrivent de la mer, de l'*extérieur* du continent, assurent la mise en branle du commerce des récits et permettent au poète de retourner sur la mer, vers le calme. Ce dernier pourrait toutefois se traduire par un manque, à en croire ces vers du *Tombeau* provenant de la section intitulée « L'aire de Broca » et qui confirme le réseau d'associations :

Plus à genoux pour personne  
ta maigreur se déplie comme les voiles  
en mer dans la patience et les vents  
attendus siècle après siècle  
soudain te font tenir cap au pire  
s'il le faut mais cap c'est devant  
étranglé par les sangles d'une vie soumise  
aux *surfaces étales des années de jeunesse* (TONC, p. 48, nous soulignons).

Le marin apporte avec lui discours et récits qui poussent l'écrivain (celui qui marche sa langue, dirons-nous) à assembler : il ne découvre pas, il navigue, dérive, produit un itinéraire à ligne brisée au fur et à mesure de son tâtonnement dans la langue. Il se retrouve donc dans un état alternatif de mobilité puis d'immobilité dont le résultat est centrifuge. Ainsi pouvions-nous lire dans *Papiers d'épidémie* : « [...] les enjambées de muscles tendus, perdus, reprises bien que le souffle soit court, feront que l'art sera *extérieur*, non pas dehors mais bel et bien *extérieur* [...] » (PÉ, p. 71).

« [E]xtérieur », lisions-nous. Tout comme dans *Homa Sweet Home*, de Patrick Lafontaine, il n'y a pas de « je » qui vaille, mais l'instance énonciatrice nécessite une manière d'intérieur qui rend possible le maintien de cet extérieur : un vide autour duquel des forces sont loïsibles de circuler, comme le serait l'axe d'un

*Tu penses à Dedalus sur le rivage et à ce chien gisant sur le goémon. À ces mots lancés : « Chiffon! Lâche ça, sale cabot.<sup>293</sup> »*

escalier en colimaçon. La rue Ontario serait donc l'espace étal(e) joignant terre et mer – le mouvement et l'immobilité; le déplacement du corps dans la ville et celui du sensible dans la langue. Ainsi, des étals de lettres, sous l'augure des cotonnades et de la boucherie, appellent-ils un ordre connu qui pourtant relève de l'aléatoire, mais aussi de la précarité puisque « la promenade aux phrases » s'inscrit sur une période de quatre jours<sup>294</sup>.

### 6.3 De la contagion et de la lecture

Les quelques traits du quartier dépeints jusqu'à présent insinuent une ressemblance avec le jeu de billes. Ses sphères, sous le jour du rivage, prennent l'aspect de l'écume. Selon les termes de Peter Sloterdijk

<sup>293</sup> James Joyce, *Ulysse*, trad. intégrale par Auguste Morel, assisté de Stuart Gibert, éd. revue par Valéry Larbaud et l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Le Livre de poche », 1948, p. 46.

<sup>294</sup> Pour mémoire, le mot « précarité » – trait de ce qui risque de disparaître, dont la situation est instable – vient de *precarius*, donc « cela qui est obtenu par la prière », entendue ici comme prise de parole adressée à un autre duquel on attend une réponse. Dans la promenade aux phrases, la prière ne mène qu'à sa propre reprise.

[I]es bulles dans l'écume, c'est-à-dire les couples et les foyers, les équipes et les communautés de survie, sont des microcontinents constitués sous forme autoréférentielle; ils ont beau prétendre être reliés à l'autre et à l'extérieur, lorsqu'on y regarde de plus près, ils s'arrondissent toujours d'abord en eux-mêmes. [...] Leur harmonisation ne se déroule pas par communication directe entre les cellules, mais par infiltration de modèles, excitations, marchandises contagieuses et symboles dans chacune des cellules.<sup>295</sup>

Les termes de « marchandises contagieuses » nous interpellent, et nous sommes d'avis qu'une forme de contagion est à l'œuvre à l'intérieur du quartier d'enfance : après tout, l'épidémie est un thème récurrent dans l'œuvre du poète. Si nous retraçons son parcours à partir du début du recueil, il quitte sa chambre, traverse un parc et prend un repas copieux, dont les saveurs au palais auront fait voyager dans le monde entier, en attendant que l'orage passe. Lorsqu'il sort enfin, nous pouvons lire : « Dehors c'est le trottoir des Amériques / martelé par vos pas cadencés / et leur élan transporte partout // De la lumière matérialisée sous vos yeux / qui ouvre dans votre mémoire / une infime brèche d'enfance. » (*LPG*, p. 78). Il se tient sur la marge du continent, sur la rive, et c'est là une porte donnant sur le quartier d'enfance : le territoire américain – le vaste – chez Labine est lié à une unité territoriale plus petite, celle des origines. En suivant le fil, nous rencontrons la contagion des lieux que nous cherchions dans les *Papiers d'épidémie* :

L'Amérique n'est pas dépouillée et tu sais depuis longtemps que de nombreux écrivains s'y sont cassé les dents. Tu songes en souriant aux personnages de Brautigan, dérisoires dans la nuit, à l'assaut de leurs figures démesurées. Ils marchent dans leur tête, inlassables enfants des villes et des images. Ils marchent comme les pestes anciennes pleines de rumeurs, de médecines folles. Ces enfants ne savent rien de leur mort. Ces enfants ne savent pas que leur mort sera puritaine. Le continent appartient à Willard, cette effigie de papier mâché qui règne, tel le sphinx, sur les trophées de famille. » (*PE*, p. 68).

Ce fragment nous ramène à l'histoire des frères Logan, les trois protagonistes et champions de quilles du livre *Willard et ses trophées de bowling*. Ils mènent une vie somme toute rangée jusqu'à ce que leurs trophées soient dérobés et qu'ils se mettent à la

<sup>295</sup> Peter Sloterdijk, *Écumes : Sphères III*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel / philosophie », 2005 [2003], p. 52.



poursuite des voleurs – devenant eux-mêmes des criminels au fil de leurs péripéties californiennes. Par la référence à la peste, le poète propose un amalgame entre l'étrange oiseau de « chiffons, papier mâché, bourre et peinture<sup>296</sup> » nommé Willard (gardien des trophées de quilles récoltés par les frères) et le Willard Stiles du film de Daniel Mann<sup>297</sup>, se prenant d'affection pour des rats qui seront l'instrument de crimes allant de simples vols à des meurtres. Chez Brautigan, la meute prend plutôt les allures des fruits de l'orgueil des trois frères :

Une cinquantaine de trophées de bowling additionnée à un grand oiseau de papier mâché, ça peut prendre beaucoup de place dans une pièce. Et c'était exactement le cas de tous ces objets posés à même le plancher de la pièce de devant d'un appartement sis quelque part à San Francisco.<sup>298</sup>

En effectuant un retour sur le texte précédemment cité de Labine, nous constatons que l'Amérique a des proportions moindres, qu'elle est réduite à la taille d'une pièce d'appartement. Il n'est pas inintéressant que,

28 décembre 2015, 8 h 04.

Rue #deChambly, lire: «Le réel est ce qui résiste». Une rue plus loin, glisser et se retrouver sur le dos.

#dérive

dans les deux textes mentionnés plus haut, les meutes deviennent une porte d'entrée vers le crime : braquages pour les frères Logan; vols et meurtres pour Willard Stiles. Cette Amérique est peuplée par des enfants qui, sous l'égide des pestes et de la figure de Willard, portent les traits du rat : la meute traverse le continent et constitue un encombrement. Ajoutons que de cette mort puritaine et annoncée des enfants, nous retiendrons l'humiliation physique, voire morale – l'austérité, le rigorisme – et pourtant, ces enfants sont préservés des augures de la mort. Qu'en est-il donc de cette isolation si cette peste est d'abord attribuable à des personnages de fiction? Un second passage des *Papiers* nous dit que

<sup>296</sup> Richard Brautigan, *Willard et ses trophées de bowling : une énigme et quelques perversions*, trad. de l'américain par Robert Pépin, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003 [1975], p. 48.

<sup>297</sup> Daniel Mann (réal.), *Willard*, Prism Entertainment, Etats-Unis, 1971, vidéocassette VHS, son, coul. 97 min.

<sup>298</sup> Richard Brautigan, *op. cit.*, p. 73.

Lire est interminable. C'est une maladie héritée de l'enfance. [...] Il en va des livres comme des rats. Ils habitent les chambres et les murs. Ils nous survivront tous. Ils sauront passer les siècles mieux que nous. Ils sauront par leur seul défilé parcourir l'espace des villes et de nos têtes à jamais. Peut-être faut-il s'abandonner à ce plaisir inouï; peut-être faut-il dans un dernier relâchement de tous les membres imaginer qu'il existe une peste heureuse. (*PE*, p. 60)

Nous avons précédemment relevé l'importance des clins d'œil que fait l'auteur aux auteurs qui l'ont marqué, mais cela semble réducteur : la lecture, plus largement la littérature sous les traits du rat, est le moyen d'une transgression (les crimes associés à Willard) tout comme la conscience de quelque chose de plus durable que le corps et les lieux. Les liens entre littérature et rats sont à ce point clairs, qu'il semble valoir la peine de nous pencher plus attentivement sur la citation en exergue qui nous introduit à « Comme de la viande à des chiens », portion centrale du *Pas gagné*. Elle provient des *Ghâzals* de Jim Harrison et se lit comme suit : « La poésie doit mourir pour que revivent les poèmes. » (*LPG*, p. 81) Les ghâzals – ou ghazels – sont, dans la littérature persane, de courtes pièces en vers célébrant l'amour, selon le *Dictionnaire des mots rares et précieux*<sup>299</sup>. Dans cette quatrième plongée dans la ville où l'on suit le « nomade de printemps » (*LPG*, p. 50), le lecteur est en droit de s'attendre à la fin et à la renaissance de la poésie. Replaçons cette citation dans le contexte du vingt-huitième poème des *Ghâzals* (les deux dernières strophes suffisent à montrer de quoi il en découle) :

Je crains qu'on n'y puisse rien et qu'il faille renvoyer toutes les lettres  
intactes. *La poésie doit mourir pour que revivent les poèmes.*

Mines : en bas, nulle ville de femmes aux cheveux dorés,  
mais rats, os de ratons laveurs, squelettes de serpent, nuit. Nuit noire.<sup>300</sup>

Nous aurons tôt fait de remarquer, avec cette mise en contexte, que l'acte de lecture n'a pas lieu : les rats sont pourtant présents, dans le souterrain – le creux dans le sol –, mais

<sup>299</sup> Jean-Claude Zylberstein (dir.), *Dictionnaire des mots rares et précieux*, Éditions 10/18, coll. « Domaine français », Paris, 1996 [1965] p. 137.

<sup>300</sup> Jim Harrison, *Lointains & Ghâzals*, trad. de l'américain par Brice Matthieussent, éd. bilingue, Paris, Éditions 10/18, coll. « Domaine étranger », 1999 [1998], p. 91. Nous soulignons.



leur seule présence ne garantit pas de contagion. Si la poésie doit mourir, le lecteur est invité à lire les pages comme dépouillées de tout artifice littéraire. Il n'en reste pas moins qu'un intertexte est manifeste dès la première strophe de la série : « Il y a des commerces où l'on cède la réalité / au prix d'une livre de chair / car on n'accepte pas les chèques / on transige comptant. » (LPG, p. 83)

« *Les insulaires, dit Mulligan à Haines, d'un air détaché, parlent à tout bout de champ du collecteur de prépuces.*<sup>302</sup> »

Difficile de ne pas entendre en filigrane

l'entente du commerçant Anthonio, dans le *Marchand de Venise*<sup>301</sup> de Shakespeare, où il s'engage à rembourser d'une livre de sa chair le montant emprunté à Shylock, l'usurier : le territoire sur lequel nous entrons en est un de pauvreté, de dettes accumulées. Il apparaît qu'ici, dans le quartier d'enfance, cette situation est acceptée, sans procès aucun. Plus important encore, il y aurait en ces lieux un incessant commerce, un perpétuel brassage des récits, de la matière, des objets fabriqués, comme s'ils étaient pris dans un ressac. Ici, « les affaires les combines tout roule / au *Village des valeurs* comme partout alentour » et « on achète sans relâche même l'invendable / transistors à piles poèmes rimés bas-culottes », l'apposition assure de se faire côtoyer poésie et objets sans hiérarchie particulière. Dans le *Tombeau où nous courons*, les « combines » réapparaissent et sont, elles aussi, associées à un quartier de mauvaise réputation :

Entre tes mains c'est le Dublin de monsieur Bloom  
 puis comme un fils égaré tu sombres  
 dans le dédale de ses phrases  
 une nuit de juin mille neuf cent quatre  
 qui est une aire de Broca  
 ce quartier mal famé de la ville  
 où les combines se forment  
 les langues se délient et tes vingt ans s'affichent (TONC, p. 40)

<sup>301</sup> William Shakespeare, *The Merchant of Venice* in *The Complete Works of William Shakespeare*, 17<sup>e</sup> impression, Londres et New York, Spring Books, 1976 [1958], p. 189. La scène à laquelle nous faisons référence clôt le premier acte de la pièce. Voici le langage que tient Shylock : « This kindness will I show.— / Go with me to a notary, seal me there / Your single bond; and, in a merry sport, / If you repay me not on such a day, / In such a place, such a sum or sums as are / Express'd in the condition, let the forfeit / Be nominated for an equal pound / Of your fair flesh, to be cut off and taken / In what part of your body pleaseth me. »

<sup>302</sup> James Joyce, *op. cit.*, p. 15.

Tout comme chez Lafontaine dans l'analyse précédente, nous pouvons noter un renversement entre quartier et cerveau (dans le cas présent, avec l'aire de Broca responsable de la production du langage). Le déliage des langues, toutefois, n'advient que par la lecture. Ainsi, le poète n'a pour seul fil d'Ariane qu'un livre<sup>303</sup>, aussi bien dire un rat qui rend possible le retour sur ses pas.

Plus tôt, nous disions que les mots sont des choses usées, voire mortes, nous serions porté à croire que ce qui vient de l'extérieur – les marins – sont aussi à cette image dès qu'ils mettent pied à terre. Gardons en perspective que les textes de Marcel Labine sont le résultat d'un parcours de lecteur, et les citations mises en exergue ne sont pas à négliger. Parues deux ans avant *Le pas gagné*, les *Machines imaginaires* s'ouvriraient sur ces mots de T. S. Eliot :

*I think we are in rats' alley  
Where the dead men lost their bones.*

Rien de singulier, sinon la présence des rats, encore, mais à la suite de cette transcription des vers d'Eliot, nous avons droit à une traduction très libre de la part de Labine qui infléchit le sens de l'énoncé :

Je pense que nous sommes dans l'impasse aux rats  
Où les mots ont perdu leurs os.

*La terre vaine, T. S. Eliot*<sup>304</sup>

Dans la traduction de l'auteur, les hommes morts deviennent des mots et, si en suivant notre lecture, les mots se retrouvent ici à être des marins, c'est qu'il y a sur la promenade aux phrases, au cœur d'Hochelaga, un naufrage – il y a ici des corps à repêcher sur la

---

<sup>303</sup> Ce ne sera pas la première fois que cette image sera employée dans l'œuvre du poète. De façon explicite, dans *Territoires fétiches* : « J'avance dans la mémoire comme dans un dictionnaire où les textes sont là, par ordre alphabétique. Je m'avance dans la langue avec, au bout des doigts, un fil dévidé. Je laisse mourir seule une bête qui hurle. » (TF, p. 65).

<sup>304</sup> *La terre vaine, T. S. Eliot* (en exergue à Marcel Labine, *Machines imaginaires*, Montréal, Les Herbes rouges, 1993, p. 7.

rive, et peut-être est-ce opportun de rappeler que « rive » est le terme employé, en papeterie, pour qualifier le bord d'une feuille de papier. Les corps restent ainsi à la lisière de la feuille comme les étals sur le trottoir – les mots resteraient à la lisière du continent, n'en atteindraient pas le cœur. Nous tenons pour hypothèse que les mots, dans Hochelaga, n'auraient pas droit de cité, bien que disposant d'abris de fortune.

*La terre vaine*, dont le titre original est *The Waste Land*, est un poème complexe, référant globalement à l'agitation culturelle de l'après Première Guerre mondiale et qui se présente sous le jour d'un collage de voix. *Waste land* – *wasteland* étant la forme d'usage – rappelle la terre à l'abandon, impropre à la culture – stérile, aux sens propre et figuré; une terre négligée ou dévastée par la pollution; c'est un terrain vague ou encore le lieu d'une activité improductive. Le poème d'Eliot emploie aussi des figures de la quête du graal et l'une d'entre elles nous paraît particulièrement importantes – à partir du moment où nous acceptons notre position sur le rivage. Ainsi Eliot écrit :

*C'est dans l'après-coup de mes déambulations journalières, passant les photos du parcours en revue, que je constate l'ampleur de l'entassement de ce quartier que j'habite depuis huit ans – ce lieu qui m'arrache un sourire de façon journalière pour son aspect bric-à-brac. Bric-à-Brac, c'est d'ailleurs le nom d'un magasin de jouets, sis sur la rue Ontario, celle-ci ayant la réputation, dans notre littérature, d'être un purgatoire ou encore un égout; certains y voient même l'un des fleuves de l'Enfer. Mais je parlais de jeu et c'est, peut-être, durant ces heures passées à l'écran, à façonner le regard par la langue que je me sens le plus lié à mon bout de ville, à mon boutte de rue.*

*I sat upon the shore  
Fishing, with the arid plain behind me  
Shall I at least set my lands in order?*<sup>305</sup>

Ce passage évoque le Roi Pêcheur, homme blessé et détenteur qui, « quand il veut se distraire et prendre quelque plaisir, [...] se fait porter dans une barque et pêche à la ligne. [...] Il se distrait ainsi parce qu'il ne pourrait d'aucune manière supporter ni endurer

<sup>305</sup> Thomas Stearns Eliot, *La Terre vaine* (1921-1922), éd. bilingue, trad. de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'école des lettres », 1995 [1947], p. 70.

d'autre plaisir.<sup>306</sup> » Lorsque Perceval est reçu pour le Roi Pêcheur, il ne questionne pas ce dernier à propos du graal qui passe sous ses yeux au cours d'une procession. Le contraire aurait permis au Roi de guérir et de réaffirmer le plein pouvoir sur ses terres. Ce passage n'est pas sans nous rappeler l'instance énonciative en action dans *Homa Sweet Home*, sujet troué et blessé qui, au milieu de son marais, pêche à la ligne du haut de sa fenêtre. Il nous faut remarquer que, en ce qui concerne le poème relatif à « la promenade aux phrases » (*LPG*, p. 84), le poète révèle que « [l]a maison d'enfance est un terrain vague » (*LPG*, p. 85). En acceptant que la position du Roi pêcheur soit celle de l'auteur, ce dernier occupe la marge intérieure – du petit fond – là où un creux est laissé par le dos brisé de la reliure. Le poète se tient dans la marge intérieure : là où tout se rejoint et se divise à la fois. Il fait dos à la plaine aride – au terrain vague de la maison d'enfance – et face à « la promenade aux phrases », y pêche ce qui est susceptible de mettre au jour un certain ordre, aussi impermanent soit-il. Le poète se retrouve à cheval entre la mise en ordre et le désordre engendré par l'extérieur, comme c'est le cas lorsqu'on joue aux billes. Il y a là une manière de co-isolation entre ces deux états des lieux. Sloterdijk, à cet égard, est susceptible de nous éclairer :

Le principe en vigueur dans l'écume est celui de la co-isolation, selon lequel une seule et même paroi de séparation sert de frontière, dans chaque cas, à deux sphères ou plus. [...] [L]a co-isolation multiple des foyers de bulle sous forme de voisinages multiples peut aussi bien être décrit comme un enfermement que comme une ouverture au monde. L'écume constitue un intérieur paradoxal dans lequel la plus grande partie des co-bulles environnantes sont à la fois voisines et hors d'atteinte, liées et éloignées du point que j'occupe.<sup>307</sup>

28 décembre 2015, 8 h 50.

Marchant sur le sol glacé de la #ruelleBéliveau, ce matin, tu as compris que le silence des ruelles ne reviendrait qu'au printemps.

#dérive

Allons plus avant dans ce passage relatif à la maison d'enfance et voyons comment il met en présence ces co-isolations alors que le lecteur a affaire à un amas d'énoncés qui

<sup>306</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du graal*, trad. et présentation de Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1997, p. 215.

<sup>307</sup> Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 49.

font s'enchevêtrer le vu et le souvenu. La forme de ce poème contraste avec les stances auxquelles le lecteur a pu s'accoutumer durant la lecture du recueil : l'interligne est double plutôt que simple, la construction des phrases est simple, même que dans certains cas il n'a plus affaire qu'à des phrases nominales sans majuscules – elles débutent en leur milieu. Nous citons la page entière, en respectant la mise en page pour plus de clarté :

La maison d'enfance est un terrain vague.

On voit un stationnement au bas de rails désaffectés.

Le *Bain Mathieu* devenu de l'art avec des pauvres autour.

La laiterie *Idéal* s'est tarie. une litanie d'absences.

La pierre du viaduc Ontario marquée par une mitraille de pègre<sup>308</sup>

dans l'autre siècle. des trains de bestiaux sur la voie ferrée.

Une patinoire arrosée par l'oncle du troisième la nuit.

*Montréal Smoked Meat Inc.* dans le soleil de mai.

Des chevaux du clos de bois *Duncan* aperçus d'un treillis

soulevé par la mère au milieu de l'autre siècle.

Le commerce des Siskas et des Ropoloskis

l'Europe de l'Est se trouve à trois rues deux cents pas.

*Primeau Bicycle Salaison Paul* chromes et viscères confondus

aux dernières heures d'un après-midi dont la clarté aveugle. (*LPG*, p. 85)

---

<sup>308</sup> Labine fait ici référence à la fusillade qui a suivi le braquage d'un convoyeur de fonds de la Banque d'Hochelaga, qui a eu lieu le 1<sup>er</sup> avril 1924, dans le tunnel Ontario. Dans son texte intitulé « Hochelaga », Jean-François Nadeau rappelle ce moment sur fond de la misère ambiante des lieux actuels : « La soirée tiède descend sur la ville. Rue Ontario, près du viaduc qui fut en 1923 [sic] le théâtre d'une des fusillades les plus marquantes de l'histoire montréalaise, des enfants hurlent des insanités à une femme ainsi qu'à sa fillette, les deux affectant de les ignorer. Les gamins accusent la mère d'être une pute. Une parmi d'autres dans les environs. » Voir Jean-François Nadeau, « Hochelaga », p. 102.

Nous n'avons pas ici affaire à un bloc de prose et l'enjambement, décelable à quelques endroits, permet moins une double lecture de ce qui est perçu, comme chez Lafontaine, qu'un double ancrage du regard : dans le présent tout comme dans le passé. Visuellement, le texte laisse croire à un espace entassé et délié; il y règne un désordre qui s'apparente à de simples notations. Il est d'ailleurs aisé de voir dans ce poème dix monostiches, bien que les liens syntaxiques entre ces derniers laissent plutôt croire à un seul pan de texte. Nous remarquerons que, dans cette écume dont est formé le rivage de la mémoire, il est difficile, voire impossible d'évacuer la sphère littéraire – l'art plus généralement. Comme les marbres, lancés de l'extérieur du trou, ont la possibilité de déplacer les merveilles – les billes – dont est rempli le creux dans la ville.

Il nous apparaît peu important de dire que la maison d'enfance *a été là*, mais il s'agit plutôt de montrer qu'un espace autrefois intime ouvre à présent sur un nouvel espace tout en lui fournissant une manière de le clôturer. Notons d'emblée que

*Couché sur le banc de l'arrêt de bus, au coin de Davidson et de Sherbrooke, tu regardes les nuages se défaire sous l'effet des vents et du vacarme des travaux. Tu penses de plus en plus souvent à ces mots de Wallace Stevens qui te parlent de la surface des choses :*

*In my room, the world is beyond my understanding; but when I walk I see that it consists of three or four hills and a cloud<sup>309</sup>.*

*Ici, il y a bien des nuages, mais point de colline dans ce quartier plat. Il n'y a que la côte au sommet de laquelle tu es couché – la terrasse Sherbrooke, dit-on, comme plus bas on retrouve la terrasse Ontario, puis Sainte-Catherine. Tu penses au façonnement du territoire par les glaciers, à toutes les plages laissées derrière – à la chape qui maintenant recouvre les traces.*

l'instance énonciative à l'œuvre ne témoigne pas d'un rapport de possession (aucun déterminant possessif ne se présente à l'horizon), mais plutôt d'un état des lieux signalé par la multitude d'articles définis et indéfinis : *la maison d'enfance, le commerce des Siskas, l'oncle, la mère...* Le regard porté est neutre, voire anonyme, mais situé. Dans son recueil intitulé *Le Tombeau où nous courons*, Labine écrit « Je suis sans cour pénale / ni lamento / et les ombres / du 2112, Florian / mènent rue Ontario, / boulevard d'enfants /

<sup>309</sup> Wallace Stevens, *Description sans domicile* [*Description Without Place*], trad. de l'américain et préfacé par Bernard Noël, édition bilingue, Nice, Éditions Unes, 1989 [1954], p. 14.

qui n'ont rien vu / ni su de la guerre. » (*TONC*, p. 107). Les mêmes lieux (les environs de la maison d'enfance et la rue Ontario) sont revisités, mais dans ce recueil paru en 2012, la première personne est pleinement assumée. Aux strophes suivantes, il ajoute : « Je n'ai pas de chant / ni d'ode / pour ma ville morte, / aucunes ruines, / désolations, cimetières / opportuns, rien / qui fasse tableaux, / photos d'époque, albums. // Fouillis de mémoire / et souvenirs bêtes [...] » (*TONC*, p. 107).

Tandis que sur « la promenade aux phrases » il y a un appel à la possession immédiate, le sujet lyrique labinien se trouve dans un lieu qui a tous les aspects de quelque chose qu'on a vidé. Cet appel, dans *Le Tombeau*, a la mémoire comme fouillis (provenant de la même racine que « fouiller » : du latin *fodiculare*, dérivant de *fodere* : creuser, percer); dans *Le pas gagné*, il est plutôt question de cette mémoire comme d'un tamis :

Au tamis de la mémoire,  
Les particules les plus grossières obstruent les trous  
Lorsqu'on y fait passer le sable ou la gravelle.  
Chacun est fait de cet encombrement : voix familières,  
Fluides et paroles secrètes, baume de morsures,  
Odeur intimes, cris, violences, chutes mortelles.  
Autant de plâtras qui charge l'esprit et l'estomac. (*LPG*, p. 21)

Le quartier d'enfance serait d'abord un capharnaüm de la mémoire, une phase de la vie et un lieu de la ville à propos duquel il n'y aurait plus rien à dire – il ne semble pourtant pas en être ainsi, car cet encombrement est dit et, de ce fait, il multiplie les ellipses et les synecdoques dans le tissu spatial. L'édition 1958 de l'annuaire *Lovell* permet, en fonction des adresses des lieux mentionnés, d'illustrer les contractions spatiales, particulièrement en ce qui a trait aux quatre derniers vers du poème de la page 85. Il importe moins, par cette comparaison avec l'occupation passée des lieux, de confirmer des traces biographiques que de montrer comment la carte relative aux environs de la maison d'enfance est chiffonnée. Ainsi, il est question *du* commerce des Siskas et des Ropoloskis alors qu'en réalité il s'agit de deux entités différentes. Les Siskas (Siska dans l'annuaire)

tenaient un commerce en gros (sis au 2180, rue Florian<sup>310</sup>) alors que celui des Ropoloskis (que nous trouvons sous le nom Ropeleskis dans l'annuaire), une boulangerie, se trouvait au 2195, rue Gascon<sup>311</sup>. Les deux commerces se situaient donc à plus de cinq cents mètres de distance, réunis en un seul. Même phénomène par procédé d'apposition lorsqu'il est question de *Primeau bicycle* (2846, rue de Rouen<sup>312</sup>) et de *Salaison Paul* (2105, rue Florian<sup>313</sup>) : cette confusion des repères suit la course du soleil couchant – celle du temps qui passe.

Tout comme les lieux, le temps est en proie à la sédimentation comme s'il s'agissait de grains de sable. Encore, nous nous demandons où se trouve le regard du poète qui a

*Dans une ruelle de fin d'après-midi, un kid en veston de cuir synthétique, jean noir délavé et bottes de caoutchouc vertes. Deux autres garçons le pressent, sur leur bécane enfourchée, de les rejoindre, tandis qu'il garde sa petite sœur à distance. Aujourd'hui, elle ne les suivra pas.*

l'apparence d'être en déplacement dans le quartier. Nous reportons donc notre attention sur les deux vers suivants : « Des chevaux du clos de bois *Duncan* aperçus d'un treillis // soulevé par la mère au milieu de l'autre siècle. » (LPG, p. 85). Le lecteur imagine difficilement que le treillis soit soulevé : le saut de strophe nous indique plutôt qu'il s'agit d'un saut dans la perception. Nous lisons ce passage comme s'il s'agissait du « je » de l'enfant qu'était alors le poète, et dont le point de vue serait du côté de la marge intérieure. Le treillis fragmente le regard tout en lui offrant un cadrage. Ce « je », c'est le treillis, le treillage du tamis de la mémoire, car il est difficile de présupposer un rapport de continuité entre les vers de ce poème qui peuvent être considérés comme une série

<sup>310</sup> John Lovell (dir. publ.), *Annuaire montréalais de Lovell : 1958*, Montréal, John Lovell & Son Limited, 1958, p. 1034. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773\\_1958\\_1606.pdf](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773_1958_1606.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 962. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773\\_1958\\_1534.pdf](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773_1958_1534.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 907. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773\\_1958\\_1479.pdf](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773_1958_1479.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 994. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773\\_1958\\_1566.pdf](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773_1958_1566.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).



d'annotations. En ce sens, l'énoncé « soulevé par la mère au milieu du siècle passé » est autonome du pronom (qu'il s'agisse du « je », du « il » ou du « on »), ainsi que de l'auxiliaire être ou avoir. Ne vaut ici que *du* regard : le sujet se trouve effacé. Ainsi, le tamis de la mémoire n'est pas le moyen d'une ruée vers l'or, mais

*En juin 1972, sur un bout de terrain au coin de la rue Nicolet et de celle qu'on nommait Stadacona, le parvis de l'église Saint-Aloysius se recouvrait des cendres de son clocher. Quarante années plus tard, c'est un détail qui, au quotidien, est relégué à l'oubli. Peu se souviennent que l'Aloysius en question est Saint-Louis de Gonzague, mort de la peste à 23 ans.*

plutôt celui d'une ruée vers l'*hors* dont le point de départ est Hochelaga. Le passé reste entraperçu à travers les mailles du texte : des détails inoffensifs apparaissent alors que dans le présent ne sont manifestes que les disparitions. Ce regard sur le temps, à travers le treillis, nous rappelle une scène du roman d'Orwell *1984* évoquée par Labine où Winston, sous la menace du bourreau O'Brien, se retrouve avec la tête dans une cage spécialement conçue pour la torture<sup>314</sup>. Le protagoniste s'est fait prendre alors qu'il lisait le manifeste d'Emmanuel Goldstein (qui lui ouvre les yeux sur la doctrine du parti). De l'autre côté de la grille, un rat pourrait être libéré : il pourrait lui crever les yeux, lui mordre les joues, assurément la langue.

Mais le rat, face à Winston, ne l'atteindra jamais. Il restera derrière la grille. Il n'est donc pas étonnant que les pauvres restent *autour* du « *Bain Mathieu* devenu de l'art ». Ils n'y entrent pas. L'art – le rat, lorsque pris au jeu de l'anagramme – s'est infiltré, sans

<sup>314</sup> Pour plus de détails, se référer au fragment intitulé « Face au rat » in *PE*, p. 59. Le passage de l'œuvre d'Orwell va comme suit : « It is merely an instinct which cannot be disobeyed. It is the same with the rats. For you, they are unendurable. They are a form of pressure you cannot withstand, even if you wished to. You will do what is required of you. [...] When I press this other lever, the door of the cage will slide up. These starving brutes will shoot out like bullets. Have you ever seen a rat leap through the air? They will leap onto your face and bore straight into it. Sometimes, they attack the eyes first. Sometimes they burrow through the cheeks and devour the tongue. » George Orwell, *1984*, Penguin Books, Londres, 1989 [1949], p. 297-298. À noter que la nature répréhensible de la lecture est explicite dans l'œuvre de Marcel Labine. À titre d'exemple : « Tu te souviens (on te l'a souvent raconté) qu'enfant tu ne parlais que très peu, que tu feignais d'écouter. C'était tes premières parades. Devant toi, défilaient les discours. C'était comme le début de l'encombrement. Aussi, prenais-tu plaisir à lire seul dans un coin jusqu'au moment où une vieille tante, s'imaginant véritablement que tu lisais dans son dos, t'arrachait violemment le livre des mains et, criant presque, le remettait à ta mère. Cela te fait toujours rire qu'un peu de langue engendre tant de passion. » (*PE*, p. 70). Ce motif de la lecture interdite, voire proscrite, manifeste au point de constituer l'une des fondations de l'œuvre labinienne tout en étant la racine de la honte du *vouloir écrire* au sein d'un milieu ouvrier, modeste.

nécessairement participer de la vie du quartier. Nous retrouvons des occurrences de cette exclusion à divers moments dans « Comme de la viande à des chiens », notamment ici :

Dans les courbes d'une piste cyclable  
des inconnus emboîtent le pas  
au vert tendre des tilleuls et se dévêtent  
aussi lentement que des spirées oscillent.

C'est une scène furtive dont la douceur  
et les voies parallèles occupent une vitrine  
où il y a ce qu'il faut pour faire de l'art  
avec des canevas et des tubes assortis.

Le trottoir a disparu sous les pinceaux  
le chevalet et les cerceaux de broderie  
entre des aiguilles des couronnes d'osier  
fers à souder et treillis de lampes. (*LPG*, p. 88)

La première stance peut vraisemblablement être interprétée de deux manières : tout d'abord comme une scène extérieure reflétée dans une vitrine à travers laquelle on découvre du matériel d'artiste (séparation par le verre); sinon, il est possible de concevoir cette stance comme la description d'un tableau vu à travers ladite vitrine. Chose certaine, une séparation a lieu, d'autant plus que le trottoir, qui a peu à voir avec la piste cyclable susmentionnée, semble plutôt référer au « trottoir des Amériques », au quartier : lorsque l'on se tient dans l'espace occupé par l'art, le quartier disparaît dans l'espace confus de l'artiste, tout comme le poète pouvait se perdre à la suite de Léopold Bloom.

Prenons un autre exemple tiré de ce poème où il est question de la Sealy Mattress, « l'usine où s'échinaient les pères » (*LPG*, p. 95). Cette usine occupait le 2274 rue Moreau<sup>315</sup>, soit une portion du quadrilatère formé par les rues Ontario, Rouen et Moreau (respectivement les frontières sud, nord et est) fermé par le chemin de fer situé à l'ouest. Ce poème bénéficie lui aussi d'un double interligne et d'énoncés qui se présentent plutôt comme une suite d'annotations, d'évocations. S'il est question de la disparition de

---

<sup>315</sup> John Lovell (dir. publ.) *Lovell's Montreal Directory : 1958*, p. 1013. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773\\_1958\\_1585.pdf](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/pdf/03/01/1958/05/05/110773_1958_1585.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

l'usine, de la reprise du secteur par les plantes et par l'oubli dont est victime le quartier, les deux derniers vers (strophes, dans le cas présent) mettent l'art, encore une fois, dans une situation de rejet : « Il y a un tunnel aux flaques d'urine avec des fresques d'aérosol. // L'art à la rue comme d'anciens locataires. évacués. » (LPG, p. 95). Nous avons affaire au viaduc Rouen, point de rendez-vous de graffiteurs de tous horizons. De nouveau, nous assistons à une mise à l'écart de l'art : il n'est pas seulement *dans* la rue, mais il est *mis* à la rue. En plus de ne pas pouvoir payer le loyer, l'art, sous les traits du graffiti, se range du côté de la transgression.

#### 6.4 Des trafiquants sur les bancs d'école

La mise en page d'un poème relatif à l'école primaire est similaire à celui de la maison d'enfance : interligne double, phrases nominales et ambiguïté sur le point d'ancrage du regard. Les deux premiers vers laissent peu de place à la dérive de l'imagination : « L'école primaire a été abattue de sang-froid // sa cour un terrain d'asphalte. roues privées. » (LPG, p. 90) Nous voyons clairement que le saut d'un vers, d'une strophe à l'autre dans ce cas-ci, marque le passage du temps entre la démolition de l'école et ce qui lui tient lieu aujourd'hui – passage d'une propriété d'usage public à une propriété privée. Plusieurs écoles ont été démolies dans le

*Désormais, les jours d'été, sur ce carré de terre qui jusqu'au début des années 2010 a été laissé à l'abandon, on peut observer un kimono à motifs floraux ainsi qu'une chevelure auburn traversant le parc. Sous un bras, on remarque un panier d'osier dans lequel repose une bouteille de verre – du jus de pêche, sans doute. Près du chalet, une footballeuse pose la main sur la fesse gauche de sa blonde. De l'autre côté de l'avenue Valois, près du ciel, un balcon craque sous le poids d'une chaise berçante. Dans le carré de sable, les gamins érigent des châteaux autour desquels virevoltent des guêpes fouisseuses. Assis dans leur balançoire, des poupons salivent sur les chaînes tandis que des adolescentes séchant leurs cours se mouillent le gosier de vodka jus d'orange bon marché, allument un joint qui passera d'une bouche à l'autre – c'est, là aussi, un détail anodin, mais qui à sa manière marque le passage du temps.*

secteur au cours des années, notamment l'école Malvina-Marchand (auparavant Sarah-

Maxwell), en 1984, sise au coin des rues Adam et Préfontaine et dont le terrain est aujourd'hui occupé par des immeubles locatifs. L'école comme symbole de formation nous paraît plus porteuse de sens, mêlée aux restes des bouts de phrases composant le poème.

Les quatre vers suivants sont particuliers, puisqu'ils engendrent un amalgame de lieux : « *L'Académie Frontenac* gît au fond d'une décharge // avec ses machines à brosses. tableaux d'ardoise et cavernes. // Cendres des instituteurs. névroses. autorité d'estrades. // Cravates et médailles. petits anges aux ailes gluantes. » Notons d'abord que l'école primaire se trouve, par la proximité et le lexique employé, confondue à l'*Académie Frontenac* (nom usuel de l'*Académie sportive Frontenac*) sise au coin de la rue homonyme et d'Ontario (2743, rue Ontario Est). À cet égard, les machines à brosses font, dans le poème, strictement référence aux brosses à tableaux (ici encore, par effet de proximité avec le fragment de phrase le suivant directement). Ce serait pourtant passer sous silence la présence passée de la *Home Brush & Utilities Ltd* (2679, rue Ontario Est)<sup>316</sup> qui faisait dans la conception de balais et de brosses en tous genres. D'une lecture de surface, nous gardons le sentiment de quelque chose de gâté, de rongé, de souterrain : les cendres peuvent référer aux suites d'une crémation ou encore au fait que, à cette époque, fumer dans une classe n'était pas considéré comme un problème de santé publique. À cet égard, la proximité avec le terme *cavernes* laisse croire à des cavités ulcéreuses au poumon, selon l'acception médicale du terme. Dans un même ordre d'idées, la proximité des *petits anges aux ailes gluantes* avec les *cravates et médailles* renforce pour le lecteur une époque où laïcs et religieux se partageaient encore les rôles d'instituteurs. À travers ces « couloirs et mémoires déclassées » (LPG, p. 90), de ces perceptions résiduelles du passé, quelque chose n'est pas à sa place : les *petits anges aux ailes gluantes*.

Ils font appel à une mémoire et à un lieu – s'il en est un – qui nous projette sur la rive d'un fleuve de poix. Accompagnant Dante et Virgile, une troupe de diables nommés

<sup>316</sup> John Lovell (dir. publ.) *Lovell's Montreal Directory : 1958*, Montréal, John Lovell & Son Limited, 1958, p. 328. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovel/pdf/03/01/1958/04/02/110773\\_1958\\_0390.pdf](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovel/pdf/03/01/1958/04/02/110773_1958_0390.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).

les Malebranches, dans la cinquième bolge du huitième cercle de l'Enfer – lieu réservé aux trafiquants et malfaiteurs<sup>317</sup>. Parmi ceux-ci, on retrouve Graffiacan (*griffechien*) et Cagnazzo (*vilain chien*). Un autre démon agrippe alors un dénommé Ciampolo qui vécut près de Thibaut II de Navarre – ce dernier serait mort de la peste lors de la croisade de Tunis<sup>318</sup>. Nous ne pouvons passer sous silence cette comparaison alors que le damné est pris entre les méchantes griffes : « Le rat était auprès de chattes très cruelles<sup>319</sup> », peut-on lire, faisant en sorte que la poésie se retrouve lancée *comme de la viande à des chiens* jusque dans l'intertexte. Mais Ciampolo se sert de la ruse pour échapper aux démons et regagner le fleuve de poix, tant et si bien que deux des Malebranches « pour se relever leurs efforts étaient vains, tant ils avaient les ailes engluées.<sup>320</sup> »

Malgré sa ruse, Ciampolo, le rat, n'arrive pas à quitter la bolge. Dante et Virgile, en leur qualité de poètes, arrivent cependant à s'en sortir et à en témoigner. Tout comme le passage du temps, les toiles formées par l'intertexte dantesque couvent un Hochelaga dont on doit se sortir et où les possibilités de la peste, de la lecture, sont tenues en joue.

*Les événements qui tissent l'épaisseur du lieu nous rappellent que les lèvres, d'un temps à l'autre, brûlent d'une manière différente. Pour le flâneur, il y a ce désir de dire que ce jour-là, la fumée d'un joint partagé au parc Saint-Aloysius déposait sur la langue le goût fade d'une hostie, que les tables à pique-nique échangeaient momentanément leurs mille éclisses pour la patine des bancs d'église, que le sacré advient du simple fait d'être là, dans le divers du monde.*

Si nous retournons au poème nous ayant mené à cette digression, les *cavernes* semblent alors un débordement de la sphère littéraire sur celle du souvenir et propose quelque chose de la contamination : nous avons déjà soulevé qu'il s'agissait d'une atteinte au corps, mais le Littré nous rappelle que la caverne est synonyme d'un repaire de malfaiteurs. Ali Baba et les quarante voleurs nous viennent spontanément à l'esprit, et le pluriel ici nous intrigue. Nous nous tournons de nouveau vers les *Papiers d'épidémie* dont l'une des proses s'intitule, quel hasard, « Les deux cavernes » et corrobore notre intuition tout en lui ajoutant une autre teinte. Nous pouvons lire :

<sup>317</sup> Dante, *op. cit.*, p. 110-114 (*L'Enfer*, chant XXII).

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 526 (notes).

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 111, v. 58.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 114, v. 143-144.

Tu te souviens du récit qu'on te faisait le soir : les urnes, l'huile bouillante, les mots magiques qu'il suffisait de prononcer pour que s'ouvrent à toi les trésors arabes, volés et secrets. La langue seule en promettait la jouissance. Dans la caverne, le miroitement de ces richesses était tel qu'il ne serait venu à l'idée de personne que tout cela ne fût que du toc, non plus que l'ombre de tes membres projetée aux parois. La lumière seule en assurait l'évidence. (PÉ, p. 67).

*C'est un matin de juin, peu de temps avant la collecte des ordures. Un homme descend à vélo l'avenue d'Orléans avec, sous le bras, un miroir sur pied. Il s'époumone à l'endroit de je ne sais qui ou je ne sais quoi en zigzaguant jusqu'à la rue Adam : « Je dois ben charrier cent livres au carré ! » Je me dis que pour un seul homme, cela fait beaucoup de couvertures, de feuillets, de reliures, d'annotations et d'abandons à porter.*

Cette référence à peine voilée à l'allégorie de la caverne force l'image de ces hommes enchaînés dans un souterrain, depuis leur enfance, leur cou immobile, rivé vers l'avant – vers le tableau. Ils sont maintenus dans l'ignorance (bien qu'à l'école!), prennent pour argent comptant ce qu'on leur dit. Ils sont maintenus dans l'ignorance comme pouvaient l'être ces enfants du *Jardin d'enfance* décrits par Jean Hamelin.

Le lieu commun d'un Hochelaga comme quartier où se déroulent des activités criminelles est non seulement soutenu par le texte, mais aussi par un ancrage littéraire qui se profile dans toutes les pages reliées à ce « creux dans la ville ». C'est sous ce jour que nous pouvons lire, que « [l]e ciel cache ses étoiles loin / des regards obscènes des meutes / et des liasses d'argent. » (LPG, p. 91). Il nous est nécessaire de noter qu'un autre élément, dissimulé, pose une contradiction : les meutes et les étoiles sont difficilement dissociables des trésors étoilés que nous retrouvions précédemment sur la promenade aux phrases. La contagion n'atteint pas les plaisirs simples de la vie du quartier. Même situation pour cet endroit où s'entassaient les décombres de l'école primaire, un peu de poésie dépasse et traîne avec elle une richesse imaginée plus qu'effective, contrastant avec « [l]e cru d'un ciel sans autre livre que celui des comptes. // un jeudi sans paye. enveloppes vides. couloirs et mémoires déclassés. » (LPG, p. 90).

L'absence de livre, qu'il s'agisse de celui des comptes ou même de la Bible, nous fait croire qu'il y a quelque chose d'irréconciliable en ces lieux. Plus précisément, la

lecture a l'air d'être un élément problématique dans l'espace hochelagais. Chez Lafontaine, sous les aspects du lépreux, c'est la fenêtre (et ses déclinaisons) qui assuraient le rôle d'interface avec le réel; chez Labine, c'est tout un réseau de figures dont le vecteur premier est le rat – l'art – qui renvoie à des fragments de son œuvre où d'autres auteurs qu'il affectionne.

#### 6.5 De l'immunité et de la lecture

En poussant un peu plus loin cette logique, transgression de la loi et dissimulation se manifestent autrement. Si les évocations de vols sont monnaie courante au centre du recueil<sup>321</sup>, nous porterons notre attention sur celle-ci, où un receleur-poète est subtilement mis en scène : « Le cadavre photographié à la une / gît près d'un livre avec sa légende dessous / le receleur entre deux crimes /

*Il fait courir les rayons du soleil sur les façades rousses et grises, allège mon regard par les reflets lancés dans mes pupilles : des oiseaux de plastique et d'aluminium, piqués dans un jardin; des voisins qui partagent un verre de rousse; un gamin qui sue à grosses gouttes sur une trottinette du siècle passé; une amourette d'escalier consommée entre deux gorgées de Seven Up; les mains fripées d'un vieux et d'une vieille; une épieuse derrière un rideau de dentelle rose; un cendrier sous la menace d'une guillotine; un empilement de chats qui grillent comme des saucisses sur le bord des fenêtres; des ordures ménagères parmi lesquelles se côtoient des masses vertes et juteuses, un grille-pain et des bottes éventrées, des bas de laine mités et une cage à hamster, des jantes rouillées et une jambe de bois à motifs fleuris, des restes de spaghettis, de coquilles d'oeufs et des cure-pipes turquoises, des câbles de survoltage et des shorts fendus, des cartons mouillés d'Antiphlogistine et de Préparation H.*

lisait les poètes de la Renaissance. » (LPG, p. 93). Dans Hochelaga et ses lisières, il n'y a point d'asile pour l'art : il est clandestin, s'immisce là où il le peut, par effraction, dirions-nous. Cette strophe relève d'une mise en scène très subtile du sujet lyrique, les deux derniers vers pouvant être interprétés comme la légende de la une en question. Du coup, le poème qui le précède immédiatement laisse présager que ce journal où gît un cadavre (que l'on suppose être celui du poète du fait de la référence à un poète italien de

<sup>321</sup> En plus des éléments déjà mentionnés : « Quelqu'un dissimule dans sa manche gauche des verres fumés pour l'été. » (LPG, p. 97); « Le bazar est immense dans la tête / de ceux qui portent le cabas / tendu de merveilles arrachées aux étals / par la ruse et les heures sans compter. » (LPG, p. 89).



la Renaissance) est piétiné : « Avalés par une bouche // du métro Pie-IX // ceux qui n'ont plus le temps // accélèrent leurs pas // piétinent des cartons // de vieux journaux // des feuilles griffonnées // la poésie jetés par terre // comme de la viande à des chiens. » (LPG, p. 92). Aucune considération n'est accordée à ce bout de papier et, à nouveau, la mise en page intime au lecteur de chercher un autre aspect du regard troué du poète, car il y a quelque chose d'irréconciliable en ces lieux et la lecture participe de la cachette. Elle rend impossible la fixation du regard et fait subir au lieu une reterritorialisation dans du matériau littéraire, étranger, qui à son tour se mêle aux berges d'une familiarité passée.

C'est donc ainsi qu'on peut lire, dans le *Tombeau*, que « [l]e monde est une parataxe » (TONC, p. 130), figure où deux propositions sont juxtaposées, mais dont le rapport qui les unit est absent et c'est en accord avec cette

*« Cent livres au carré », disait-il, comme si par le seul miroir qu'il tenait entre les mains, il détenait une vérité – une toute petite vérité.*

proposition que le poète se positionne comme une rupture, une instance qui fait son possible pour ne pas se faire repérer bien qu'il soit partout : « Je suis la désunion [...] je suis le pas perdu / et le mal embouché. // L'arrimeur des cales [...] // Je suis un travailleur de nuit, / passager clandestin / dans ma ville » (TONC, p. 121). Nous assistons à une multiplication des correspondances visant à brouiller les pistes et plaçant la poésie comme une part plus qu'essentielle dans la manière d'habiter l'espace montréalais. Cette rupture est spatiale et temporelle. Cette dislocation se manifeste de plus par le type de lecture attribué à ceux qui habitent le quartier pour lesquels « [l]e temps n'existe que dans le fait divers » (LPG, p. 93); au tout début du recueil, le fait divers est associé à la vacuité et doit être affronté chaque jour. Alors que nous parlions de l'autoréférentialité des co-bulles de l'écume, la perspective de Barthes sur le fait divers nous donne raison : « point besoin de rien connaître du monde pour consommer un fait divers; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même.<sup>322</sup> »

À la une du journal, le receleur-lecteur est à l'image d'une mise à mort du temps long, mais aussi de l'activité intellectuelle. Ce que nous en retirons, c'est un argument de

<sup>322</sup> Roland Barthes, « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 189.



plus selon lequel la poésie n'a pas droit de cité : en fait, elle occupe un temps qui ne correspond aucunement à celui qui alimente les conversations du quartier. Ce serait donc dire qu'ici, à l'orée de ce creux dans la ville, quelque chose ne passe pas – quelque chose de la langue ne passe pas sur le trottoir des Amériques. Dans un fragment justement intitulé « Un territoire où rien n'arrive » nous pouvons lire :

Tu dis : « Où est l'héritage, où sont les restes? » Tu imagines qu'il n'y en a aucun, que la ville, les livres de même que ton jeune âge relatif – le grand-père raidi, la grand-mère parle à voix basse dans la chambre de l'enfant – près des pôles et des gels feront que rien n'arrive dans ce territoire où l'immunité se porte comme une mode, comme une peau qui ne garde presque plus trace des anciennes morsures. « L'Amérique se dépeuple » songes-tu, « l'Amérique est un calme fossile » lis-tu où l'alphabet sera perdu à jamais, rongé comme un vieil os à la moelle séchée. (*PE*, p. 69).

Un danger est palpable. Le territoire en question, celui de la famille, pourrait être contraint à l'immobilité. Pourtant, il semble que Labine se fasse un devoir d'éviter que le territoire ne puisse passer à travers les siècles. En usant tout simplement de l'italique, le poète indique la direction à prendre dans l'interprétation de son texte et nous permet d'en savoir un peu plus sur la manière d'appréhender cette Amérique à travers laquelle nous pouvons relier le quartier d'enfance. Ce n'est donc pas en vain que nous avons convoqué le passage impliquant Winston, précédemment. Nous citons :

[O]n sait combien peut être intolérable, incongrue même, la proximité d'un visage et d'un rat. [...] Rien *n'arrive* si ce n'est ce face à face que les collectivités passées n'ont cessé d'éviter. Voilà toutes les maladies. Voilà de l'autre côté de la grille l'inadmissible survivant, celui qui n'a pas d'âge, celui qui en un long défilé millénaire nous rappelle sans cesse que tout peut être rongé jusqu'à l'os. Voilà aussi celui qui nous apprend l'art de traverser les siècles malgré la honte qui lui échoit, il n'y a là que l'animal qui nous murmure qu'on ne peut pas toujours nier le secret d'une espèce. (*PE*, p. 59, l'auteur souligne).

L'abondance des références littéraires apparaît maintenant comme un défi lancé à cet espace qui menace de disparaître. Mais il semble que le creux dans la ville est cet endroit auquel les rats ne sont pas en mesure d'accéder. Cette immunité-mode marquerait donc un refus du monde de la fiction, une absence de remise en question de l'ordre des choses comme l'expose le poète avec cette célébration, durant quatre jours, des objets disposés

dans l'ordre alphabétique : joie éphémère d'un désordre vain qui s'oppose à la volonté du poète de mettre son monde en ordre. La brèche d'enfance, telle une plaie béante, est l'occasion d'une contagion.

Mais il ne s'agit pas là d'un jugement du poète, simplement un état de fait, et comme le rappelle Georges Perec, « [ç]a ne sert pas à grand-chose d'être pour ou contre la mode. Tout ce que l'on peut vouloir, peut-être, c'est être à côté, en un lieu où les exclusions imposées par le fait même de la mode (la mode/démodé) cesseraient d'être pertinentes.<sup>323</sup> » Ce territoire *immun*<sup>324</sup> est pourtant ce qui est à l'origine de la prolifération des phrases, de leurs innombrables combines et connexions, tout en s'en trouvant détaché : « Il pensait à la peste comme l'on pense à sa langue c'est-à-dire propre, bien à soi » (*PE*, p. 57); dans *Territoires fétiches*, le géomètre, au centre de ses constructions, dira que celles-ci lui permettent d'envisager sa mémoire comme un « lieu acclimaté. » (*TF*, p. 91) Nous comprenons que cette acclimatation est le résultat d'une construction dont les matériaux proviennent de l'extérieur, à savoir la littérature et l'art, de façon plus générale. En effet, quelque chose dans le quartier d'enfance n'est pas tout à fait acclimaté, stabilisé : art et littérature, s'ils sont toujours présents dans le paysage, se manifestent comme des entités extérieures au quartier. Deux types de cultures sont alors en tension, et c'est cela même – l'action combinée de la lecture et de l'écriture – qui permet au poète cette acclimatation, en dépit de l'état de l'environnement dans lequel il déambule. Dans *Écumes*, Sloterdijk mentionne par rapport à l'île-serre (l'une des déclinaisons de ses « sphères ») qu'un élément de l'environnement se retrouve refoulé par le fait de cette climatisation. Plus précisément, « l'élément environnemental de l'hébétude est refoulé par l'apparition de l'île de l'éveil et de la vérité : l'île humaine se climatise elle-même, de plus en plus, par des excédents de vigilance et des circonspections introspectives.<sup>325</sup> »

<sup>323</sup> Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 55.

<sup>324</sup> « Dès lors, l'ergotope constitue l'espace dans lequel l'homme est entouré et saisi par les devoirs, les tâches à accomplir, les exigences, l'ordre de mobilisation au combat contre l'ennemi extérieur étant la mesure et la valeur limite de toute coopération. (Celui qui en serait dispensé est, au sens précis du terme, *immune*, sans ouvrage, libéré pour d'autres priorités.) » Voir Peter Sloterdijk, *Écumes*, p. 364.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 436.

D'une part, la vigilance du poète se manifeste par une rupture d'avec l'expérience du temps qui est préminente dans le quartier, un temps de l'immunité (ceux qui n'ont pas le temps) et, d'autre part, il y a le temps de la poésie lié à la peste (plus généralement, le temps de la culture, qui peut être comprise dans son acception agricole). Sloterdijk a une prise intéressante sur l'étymologie de ce que deviendra *bauen* (habiter) qui fait écho à cette scène où Winston est face au rat, à travers la grille de la cage :

*bur*, en ancien haut-allemand, qui a donné *Bauer*, le paysan, ne désigne pas seulement la maison, la chambre et la cellule, mais aussi l'enclos où l'on garde la volaille. En suédois, il signifie local des arrêts. Le mot *Vogelbauer*, qui désigne une cage en allemand, indique ce qui peut attendre ceux qu'arrête la croissance des plantes. Quand on accepte d'attendre les plantes, il faut s'installer dans une cage où la lenteur est au pouvoir.<sup>326</sup>

Nous mentionnions plus tôt dans ce chapitre que la ville habitée, chez Labine, relevait de l'invention verbale, mais il ne veut pas dire que ce sont tous les secteurs (tous les moments) de cette ville qui sont habitables selon les mêmes modalités. Nous avons remarqué que, dans ce quartier de la ville où l'effacement est évident, la langue se retrouve dans un état précaire : les lieux énoncés à travers le tamis de la mémoire – à travers cette cage que fournit la littérature – n'arrivent pas à s'appuyer uniquement sur le souvenir. Toutefois, lorsque le point de vue sur les lieux s'accorde avec le présent de l'observation, et qu'il y a apparence d'une distance critique dans le discours du poète, la séparation entre les deux cultures est subtile. Nous disions plus tôt que les rats s'infiltrèrent, que la littérature et l'art s'immiscent dans les cavités laissées par l'érosion du temps : ils remplacent et servent d'appuis à l'édifice croulant de la mémoire. De la même manière que le poète écrit que « [l]e quartier se recueille à présent / porteur de la manufacture / et des fabriques désaffectées / loin des témoins pas d'alibi » (*LPG*, p. 94) nous comprenons que le quartier d'enfance se trouve loin des témoins – disparus avec

*13 novembre 2015, 16 h 49.*

*Rue #Joliette, un manteau abandonné sur une clôture de bois. Juste à côté, en lettres jaunes sur brique rouge : « Encore ».*

*#dérive*

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 451.

les lieux eux-mêmes, on s'en doute – et qu'il n'a pas d'autre lieu pour se recueillir, se rassembler. Il s'en trouve donc isolé. À l'aune des pistes lancées précédemment, nous pouvons aussi comprendre que ce recueillement du quartier se fait *loin des témoins qui n'ont pas d'alibi*, qui n'ont pas d'autre lieu. Mais le poète dispose justement d'un autre lieu, derrière le treillis de la clôture, derrière les livres : il aménage un lieu de lenteur, saisit des impressions qu'il leste à force d'ajustements de mots – les siens tout comme ceux des autres. Dire le quartier d'enfance, habiter Hochelaga et sa lisière, pour Labine, ne sont possibles qu'en s'aménageant un espace *à part* qui disparaît dès le moment où la plume est déposée, où les livres se referment comme « [d]es néons s'éteignent en rafale / au plafond d'une librairie d'occasion » (*LPG*, p. 102) – un espace qui disparaît dès l'instant où la partie de billes se termine. Le quartier s'en trouve alors brouillé, inépuisable comme ces enfants de Brautigan qui marchent dans leur tête... et peut-être « est-il illusoire de prétendre reconnaître au creux du continent, l'image dans le tapis. » (*PÉ*, p. 83).

## CONCLUSION

### « NUL SI DÉCOUVERT »

*Le quotidien n'est pas au chaud dans nos demeures, il n'est pas dans les bureaux ni dans les églises, pas davantage dans les bibliothèques ou les musées. Il est – s'il est quelque part – dans la rue.*

Maurice Blanchot, *L'entretien infini*<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 363.

La flânerie « n'est pas un luxe. [Elle] fait partie du "métier" de l'écrivain, jamais elle ne se constitue en catégorie sociale réservée, jamais elle ne se sépare de la dissémination et de la spontanéité qui sont ses principes actifs.<sup>328</sup> » Cette phrase de Jean-Christophe Bailly est inscrite dans un carnet de poche comme une espèce de fétiche, pour nous donner le droit de flâner dans Hochelaga : car nous ne sommes pas du quartier et flâner sur les vestiges d'un ancien monde ouvrier, dans la rumeur des heures suées et saignées, cela ne se fait pas aux dires de certains.

Maintenant, nous pouvons sans aucun doute dire que nous connaissons mieux Hochelaga qu'il y a deux, cinq, huit ans. Pourtant, ses secrets sont encore nombreux : le flâneur ne se glisse pas derrière les portes closes. Il se satisfait des surfaces, reste attentif à ses étonnements, à ce qu'ils suscitent d'interprétations qui permettent à la

langue de décoller de la perception première afin d'*ajuster* le regard. Surtout, la flâne porte à se taire, à retenir l'index d'appuyer sur le déclencheur. Il ne s'agit pas d'un sentiment de gêne. Le lieu a sa manière de nous tenir en respect.

*Viens, je connais le gardien des heurts... C'est un hibou creux qui fait rire sous la bruine du vendredi. C'est aussi une ribambelle de prénoms et de visages qui se rassemblent sur le trottoir les jours d'été, qui parlent du jour et de la nuit, qui font la pluie et le beau temps – qui refont le monde.*

*C'est une voix, puis deux, puis trois qui s'entassent sur le balcon alors que, à l'intérieur, les plafonds coulent. C'est un deuil et le début d'une vie de couple séparés par une cloison mal insonorisée, au rez-de-chaussée. C'est une mère et son fils, souriants mais pâles, et ceux que l'on croise rarement, au premier. C'est le grouillement d'une vie de famille et celles des rockeurs à temps partiel de part et d'autre de la cage d'escalier, au dernier étage.*

*Le gardien des heurts, c'est ce voisin d'en face qui, chaque jour ou presque, quitte son appartement avec un billet de loterie, se rend au dépanneur Dorais en traversant l'intersection en diagonale, entre et sort du commerce, quelques minutes plus tard, avec dans la main un autre billet.*

*Il doit regarder de l'autre côté de la rue, me voir sortir de temps à autres avec l'appareil photo – en apparence, nous sommes taillés dans la même étoffe.*

<sup>328</sup> Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction et cie », 2013, p. 193-194.

\*

Les flâneries que nous avons effectuées dans les œuvres de Jean Hamelin, Patrick Lafontaine et Marcel Labine démontrent que nous avons affaire à des sujets lyriques, troués, qui s'effacent au profit du paysage souvenu, observé ou disparu. Cela a peut-être une incidence sur la constante que nous avons observée dans le corpus principal. En effet, notre lecture a fait émerger les figures de l'île et du rivage de trois façons distinctes.

Dans *Les rumeurs d'Hochelaga*, Jean Hamelin a mis en lumière le fait que le quartier constitue une enclave au sein de la ville : cet Hochelaga a un périmètre très bien défini. Son quadrillage et son bâti l'opposent au reste de la ville, tout comme l'homogénéité culturelle que nous lui supposons. Bien que l'auteur revisite des souvenirs d'enfance, le quartier se

*À 17 h 15, elle met le nez hors de son appartement du rez-de-chaussée, rue de Chambly. Elle est vêtue d'un t-shirt de Mickey Mouse avachi sur des clavicules saillantes, d'un pantalon de coton à lignes verticales dont les couleurs pastel retiennent l'attention. Tandis qu'elle récupère son courrier, je constate que seul son gros orteil gauche touche le seuil précédant la porte. Il s'enfonce dans une matière synthétique verdâtre. Des pentures grincent. Elle disparaît.*

présente tout à la fois comme un espace de fascination et de danger. Surtout, la découverte du paysage maritime qui borde Hochelaga, au sud, permet au narrateur d'entrevoir une vie qui ne serait pas de l'ordre de la soumission.

Dans *Homa Sweet Home*, de Patrick Lafontaine, il n'est question que du quartier et, au cœur de celui-ci, nous retrouvons l'appartement qui fournit une succession d'interfaces permettant d'entrer en contact avec la ville. L'appartement est une figure fondamentale de l'imaginaire du quartier et se présente comme une sphère à partir de laquelle il est possible de se saisir des éléments extérieurs, de les métaboliser avant de procéder à leur façonnement, leur raffinement. L'appartement du sujet est le *milieu* à partir duquel il essaie de trouver, de devenir la voix d'Hochelaga : mais cette voix est fuyante, elle résiste au poète. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elle ne lui fait pas quelques concessions, qu'elle ne se laisse pas deviner. Chez Lafontaine, cette attitude se traduit par une volonté de ne pas être vu. Nous pourrions dire qu'il y a, chez le flâneur,

une attitude similaire : voir, tout en maintenant une certaine forme d'anonymat; entretenir avec le monde quotidien un rapport d'effleurement qui, à force de répétition, permettra de capter les affleurements de la langue.

Chez Marcel Labine, le quartier d'enfance se présente comme un creux dans la ville et dans la langue. Ce « trou » dans la mémoire de la ville opère un renversement constant de

*Le 31 mai 2013, un colis suspect est désamorcé au coin de l'avenue Valois et de la rue Ste-Catherine. Le même jour, dans la ruelle Girard, on trouve une douille de calibre 9 mm sur une plaque d'égout.*

l'espace référentiel montréalais sur l'espace de représentation qu'est le livre. Chez le poète, le quartier d'enfance est une frontière et surtout un seuil : lieu de honte, c'est lui qui fait marcher le sujet dans la ville et dans les livres. C'est le creux autour duquel l'auteur se permet de faire du monde un espace habitable et par lequel il est nécessaire de passer afin de maintenir la pensée en mouvement. Hochelaga est un point de départ : c'est un lieu dont il faut se sortir, et la marche et la lecture sont les conditions de possibilité du déploiement d'un espace appartemental : elles donnent la mesure du monde par l'aboutement de la matière-émotion de la langue<sup>329</sup>. C'est cela qui forme l'abri du sujet.

\*

Nous sommes conscients que le choix du corpus nous a mis en présence d'auteurs pour qui Hochelaga est le quartier d'enfance et qui mettent tous en scène un sujet dit lyrique. La manifestation du rivage dans ces trois œuvres nous semble tributaire de ces deux éléments, car « le portrait du "je" lyrique, écrit Jean-Michel Maulpoix, est portrait du poème<sup>330</sup> »; nous dirons qu'il est portrait du texte qui le porte, tout simplement. Ce sujet troué favorise le transitoire, il dérive. Il n'en reste pas moins que nous avons trouvé des traces significatives de ce rivage dans des œuvres du corpus périphérique. Nous y

<sup>329</sup> Voir Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 334 p.

<sup>330</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 3<sup>e</sup> édition, 2000, p. 91.



avons relevé quelques exemples où le quartier, malgré sa dureté, se présente aussi comme un havre : le reste de la ville se manifeste alors sous les aspects du labyrinthe. Assurément, le dénominateur qui relie ces œuvres est, à différents degrés, l'élément de résistance qui qualifie Hochelaga.

Dans un même ordre d'idées, nous avons conscience que notre approche a pu rendre poreuses les œuvres étudiées. Pour faire une genèse de notre travail d'analyse des textes, nous avons débuté

*19 décembre, 11 h 02.*

*8 h 30, dans la #ruelleBéliveau. Dans un houpplier, une tache rouge attire le regard : un cardinal, brindilles au bec.*

*#dérive*

par les analyses des recueils de Patrick Lafontaine puis de Marcel Labine avant de nous tourner vers la prose de Jean Hamelin. Ce qui nous est apparu essentiel, en abordant *Homa Sweet Home*, c'était de donner la place qui revenait aux photographies qui ponctuent le recueil. En ce qui nous concerne, l'essentiel des notes prises sur le terrain se sont grâce à l'appareil photo. Nous écrivons ensuite une légende, quelques lignes, voire un pan de texte qui met en mots l'élément ayant motivé la captation (clair-obscur intéressant, découverte d'une proximité inattendue d'objets, jeu de mots potentiel ou association d'idées). La photographie nous importe moins pour ses qualités esthétiques que pour la matière langagière qu'elle est en mesure de sécréter. Nous avons décrit de façon minutieuse les images photographiques de Lafontaine pour découvrir que les termes clés qui en émergeaient créaient de fortes résonances dans le voisinage des poèmes. Si ce travail a tenté d'observer la plus grande objectivité possible, il n'en reste pas moins que notre connaissance des lieux a dû jouer sur la perception de ces images. Notre lecture a donc été complètement délinéarisée afin de mettre en lumière les liens qui mettent en valeur la reconfiguration de l'espace hochelagais. Nous avons dû faire le constat, d'ailleurs, qu'une analyse des parcours du sujet, dans le poème, est à peu près impossible : ce sont les points d'ancrage, les repères, les frontières et les seuils qui sont mis au premier plan. Disons finalement que l'école Baril, représentée à plusieurs reprises dans le recueil, a été démolie au cours du printemps et de l'été 2015 (voir figures 17 et 24). Cet événement aurait été plutôt anecdotique en regard du recueil si, au cours de cette même période, des hameçons et le mot « algue » n'avaient pas été tagués sur les

ruines de l'école. L'adéquation entre ce qui émergeait des analyses de textes et notre expérience quotidienne du lieu était étrange, mais s'alignait parfaitement avec cette idée d'île, de rivage et même de ville engloutie.

L'œuvre labinienne a quant à elle modulé notre lecture très différemment. S'il n'y a point de rapport iconotextuel à y établir, la présence insistante des réseaux intratextuels et intertextuels nous a montré la nécessité d'élargir notre horizon. Nous avons affaire à un écrivain qui se présente d'abord et avant tout comme lecteur : nous avons donc suivi le

*19 décembre, 13 h 12.*

*À l'épicerie, rue #Ontario. Un soixantenaire, fait des bruits de moteurs en poussant son panier dans l'allée des céréales.*

*#dérive*

parcours tracé par les textes. Le quartier d'enfance étant le lieu d'émergence de cette passion pour la lecture, notre approche était tout indiquée. Le territoire labinien se trouve constamment travaillé, contaminé par un paysage littéraire. Le jeu en a valu la chandelle et a ouvert Hochelaga à un plus vaste territoire : celui de l'Amérique. De nouveau, il faut dire que cette poésie favorise elle aussi l'ancrage, le repère, la frontière et le seuil comme figures de prédilection. Il s'agit peut-être du spectre de la distance liante que tente de maintenir le sujet lyrique à l'égard du monde qui l'entoure.

Notre incursion dans *Les rumeurs d'Hochelaga* a été faite en dernier lieu, bien que cette analyse figure première en lice. Elle a peut-être été alourdie par la trop grande justification du type de lecture fragmentaire que nous désirions faire. Néanmoins, il nous apparaît après coup que l'idée de parcours (vraisemblablement plus utile pour les œuvres en prose), comme pour l'essentiel des outils méthodologiques présentés au début de cette thèse, ont été bien exploités. Dans le cas des *Rumeurs*, notre connaissance du terrain, combinée à des informations provenant d'annuaires de l'époque, nous a permis d'éviter quelques mésinterprétations, mais aussi de travailler à partir de détails autrement anodins. Par exemple, le temps de marche nécessaire pour effectuer un trajet, dans le cas de la rencontre des « piliers d'Hochelaga » par le jeune Asselin, s'est révélé tout à fait décalé par rapport à la géographie réelle.

Nous posions aussi comme hypothèse que les événements historiques ayant eu lieu dans Hochelaga auraient servi uniquement de balises temporelles. Force est de constater que les œuvres auxquelles nous avons touché restent plutôt muettes quant aux grands événements qui ont secoué le quartier, la ville de Montréal ou le Québec (le Laurier Palace, l'affaire Morel ou la guerre des motards criminalisés, par exemple). Pour ce dernier cas mentionné entre parenthèses, il s'agit d'un élément de contexte employé dans *20 h 17 rue Darling* et dans le roman policier *Vigilante Season* de Peter Kirby (qui n'a pas été traité dans cette thèse). La seule œuvre qui fasse un usage récurrent de ce type de référence est *Les rumeurs d'Hochelaga*, et il s'agit moins d'établir des repères de temps que de fournir des prétextes à l'exploration d'une nouvelle facette du quartier.

Pour ce qui est de la typologie proposée par Jean-François Chassay et Monique LaRue, il semble qu'Hochelaga corresponde effectivement à cette idée d'un village dans la ville et même à celle d'une ville insulaire : le quartier se retrouve en situation d'isolement par rapport au reste de la ville ou bien nous sommes en mesure d'identifier des individus ou des groupes isolés au sein du quartier dont on ne sort pratiquement jamais. Ce n'est jamais l'insularité de Montréal qui est portée à l'avant-plan ou, du moins, si peu : seulement dans *Les rumeurs d'Hochelaga* est-il question de franchir le tunnel Dézéry pour prendre la mesure d'un paysage coupé du quartier. Quant au type de la ville portuaire, deux œuvres peuvent être mentionnées, bien qu'elle n'aient pas été traitées dans cette thèse : le roman *Arabesques*, de Pierre Samson, et *Vigilante Season* de Peter Kirby. Dans le premier cas, l'édifice à logements nommé *le Complexe* se situe au bord de la rue Notre-Dame. Les résidents ont le plaisir de voir arriver les bateaux au port, de rêver de voyage et de jouir – littéralement – de la visite des marins venus de l'étranger. Dans le second cas, le port de Montréal (au sud du quartier Maisonneuve) sert au trafic d'armes et de drogues par un gang criminalisé. Dans les deux cas, le caractère portuaire du quartier revêt les traits de l'éloignement et de la dangerosité.

Hochelaga a tendance, dans les textes littéraires, à se constituer comme une portion isolée de la ville. Dans les œuvres contemporaines, le quartier détient même son autonomie par rapport au reste de la ville de Montréal. La dichotomie est-ouest, qui

relève maintenant du lieu commun de la division des populations francophones et anglophones, entre riches et pauvres, nous apparaît de moins en moins manifeste. D'ailleurs, la quantité d'ouvrages récents qui ont eu pour sujet les quartiers de Montréal, comme le Mile-End, Rosemont, Griffintown ou Saint-Henri, nous semble indiquer cette tendance. Même Centre-Sud se taille peu à peu une place dans notre littérature. Ce dernier secteur mériterait d'ailleurs que nous nous y attardions : par deux fois, dans nos analyses, nous avons relevé qu'il était associé à la notion de *no man's land*, et ce, pour des périodes séparées par plusieurs décennies. Cette notion mériterait d'être abordée plus en profondeur en employant l'approche que nous avons préconisée jusqu'ici : un dialogue, parfois oblique, émergeant de l'expérience du lieu et d'une mémoire littéraire ayant pour sujet le parc Frontenac, le *faubourg à m'lasse* et les quartier Sainte-Marie et Saint-Jacques.

\*

Les textes à l'étude nous ont appris que ceux qui habitent ici sont, pour la plupart, dans l'attente de se sortir du quartier, de leur situation. À partir de la trame urbaine apparemment régulière du quartier se construit un rivage; un espace instable et qui, dans sa manière de se révéler nous rappelle le bric-à-brac que nous observons tous les jours. L'imaginaire d'Hochelaga, que nous portons le regard sur son microcosme social ou sur la place qu'il occupe dans le paysage littéraire montréalais, en est un tout tissé de précarité et de résistance. Il occupe une place justement parce qu'il semble ne pas en avoir, relégué à un rôle de second plan dans le paysage montréalais.

*28 décembre, 15 h 41.*

*Rue #Ontario, on se stationne en  
parallèle, une roue de tracteur  
entre les dents.*

*#dérive*

\*

Nous connaissons un peu mieux le quartier, c'est vrai. Nous avons emprunté des détours qui parfois ont des allures de passages secrets, ceux qui offrent les meilleurs contrastes selon le moment du jour et ces autres qui, les jours de pluie, offrent les plus grandes flaques d'eau aux enfants porteurs de bottes. Nous connaissons l'odeur de la rue Notre-Dame, bouillie d'air marin, d'effluves souterrains et de diésel. Nous connaissons l'épaisseur des strates de peinture qui colmatent les fissures du viaduc Rouen comme le grain de voix de la brigadière. Nous connaissons le chemin du retour à la maison et la manière de l'étirer. Nous connaissons le cardinal de la ruelle Béliveau, l'épervier et maintenant la chouette du 3848 qui chassent les pigeons. Nous connaissons l'endroit où nichent les deux immenses corneilles baptisées Edgar et Arthur, pour rire. Nous connaissons aussi l'inquiétude quant à la possibilité que s'effrite l'étonnement devant l'ordinaire – devant le peu qui nous lie au monde. À intervalles réguliers, ces détours disparaissent : ils se sédimentent à force d'habitude et deviennent la terre ferme sur laquelle nous marchons. Nous avons surtout appris à retourner en mer et à en revenir pour mieux labourer le sol avec des choses vues et entendues.

\*

Pour contrer l'inquiétude et rétablir l'équilibre fragile du quotidien, Peter Handke propose de marcher. Ainsi note-t-il, dans son journal *Hier en chemin* : « Marche, empilement de quiétude – sauf que ma pile s'effondre bien trop vite<sup>331</sup> ». Cette tranquillité manifeste dans l'observation et l'interprétation de la matière ténue du quotidien ne relève pas d'un simple plaisir individuel. Pour être effective, cette tranquillité doit être partagée, et ce qui engendre cette quiétude est, peut-être plus qu'autre chose chez le flâneur, le fait même de ce partage. Par ses bifurcations sur les lieux à propos desquels il se fait du souci, il fait émerger l'espace propice à une parole en archipel. Il ne fait pas don d'une mémoire du lieu, tout au plus offre-t-il à ses compagnons de marche où dans ses réseaux des indices de sa relation au monde : des

---

<sup>331</sup> Peter Handke, *Hier en chemin*, p. 105.

traces de curiosité qui pourront renouveler, ne serait-ce que partiellement, la capacité d'étonnement de ceux et celles qui, comme lui, participent de la rumeur du lieu.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Corpus principal

#### Jean Hamelin : œuvre citée et repères critiques

- Hamelin, Jean. 1971. *Les rumeurs d'Hochelaga*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 209 p.
- Arguin, Maurice. 1981. « Symptômes du colonialisme et signes de libération dans le roman québécois ». *Québec français*, n° 44, p. 34-36. Québec.
- Arthur, Sheila. 20 novembre 1971. « 'Morenz was a youthful idol' ». Montréal : *The Gazette*, p. 46.
- Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Vieux-Montréal). Fonds Jean Hamelin. Cote MSS115, contenant 2006-10-001/1035 et 2006-10-001/1036.
- Fortier, Frances et René Audet. 1998. « Le récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel ». *Voix et images*, vol. 23, n° 3, p. 439-460. Université du Québec à Montréal : Département d'études littéraires.
- Godin, Jean-Cléo. 1972. « Le roman – Au nom du père, des petits-fils et des grands-pères ». *Études françaises*, vol. 8, n° 4, p. 428-440.
- Pierre Saint-Germain. 1967. « Jean Hamelin ou le nouveau livre d'un simple "écrivain" ». Montréal : *La Presse*, 25 février.
- Savard, Pierre. 1982. « Les "caractères" nationaux dans un manuel de géographie des années 1930 ». *Recherches sociographiques*, vol. 23, n° 12, p. 205-215. Université Laval (Québec) : Département de sociologie.
- Scully, Robert Guy. 1972. « Quand Jean Hamelin évoque les rumeurs de son Hochelaga ». *Québec Aujourd'hui* (février), p. 91-93. Québec : Ministère des Affaires culturelles.
- Roey-Roux, Françoise van. 1983. *La littérature intime du Québec*. Montréal : Éditions du Boréal Express, Montréal, 254 p.

#### Patrick Lafontaine : œuvres citées et repères critiques

- Lafontaine, Patrick. 2010. *Grève du zèle*. Montréal : Éditions du Noroît, 76 p.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Homa Sweet Home*. Montréal : Éditions du Noroît, 89 p.

- \_\_\_\_\_. 2006. *Au lieu de l'abandon / Mes êtres*. Montréal : Éditions du Noroît, 163 p. [non paginé].
- \_\_\_\_\_. 1997. *L'ambition du vide*. Gravures de François-Xavier Marange. Saint-Hippolyte : Éditions du Noroît, 69 p.
- Bonenfant, Luc. 2008. « Le poème dans la poésie, ou les américanités formelles de la poésie. » *Voix et images*, vol. 34, n° 1 (automne), p. 131-137. Université du Québec à Montréal : Département d'études littéraires. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/019410ar> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Lafontaine, Patrick. 2013. « Exit paysage ». *Québec français : Paysages illimités / Le roman jeunesse*, n° 169 (2<sup>e</sup> trimestre), p. 72. Québec.
- \_\_\_\_\_. 2012. « Habiter humble et solidaire » in Rachel Bouvet et Benoit Bordeleau (dir. publ.) *De marche en marche, habiter le monde* (cahier ReMix, Observatoire de l'imaginaire contemporain). En ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/habiter-humble-et-solidaire> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Mainguy, Thomas. 2009. « Patrick Lafontaine : un poète domicilié ». *Spirale : Arts – Lettres – Sciences humaines*, n° 227, p. 48-49. Montréal.

### Marcel Labine : œuvres citées et repères critiques

- Labine, Marcel. 2012. *Le tombeau où nous courons*. Montréal : Les Herbes rouges, 168 p.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Le pas gagné*. Montréal : Les Herbes rouges, 174 p.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Les lieux domestiques : poésie et prose 1975-1987*. Montréal : Les Herbes rouges, 208 p.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Papiers d'épidémie* suivi de *Le chiffre de l'émotion : entretien avec André Lamarre*. Montréal : Les Herbes rouges, p. 114.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Machines imaginaires*. Avec collages de Pierre Fortin. Montréal : Les Herbes rouges, 60 p.
- Labine, Marcel. 1993. « Bref, deux douzaines de propositions discontinues et disparates. » *Moebius : écritures / littératures*, n° 58, p. 55-60. Montréal : Éditions Triptyque.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Territoires fétiches*. Montréal : Les Herbes rouges, 105 p.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Papiers d'épidémie*. Montréal : Les Herbes rouges, 104 p.
- Brochu, André. 1988. « Des rats et des livres. » *Voix et images*, vol. 13, n° 3, p. 506-515. Université du Québec à Montréal : Département d'études littéraires.
- Jo-Annie Larue. Avril 2014. « Portrait d'écrivain : Marcel Labine se livre ». *Conseil des arts de Montréal*. En ligne : <http://www.artsmontreal.org/media/pe/3/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).



Landry, Gabriel. 2006. « Le lieu et la formule. » *Voix et images*, vol. 31, n° 2, p. 165-171.  
Université du Québec à Montréal : Département d'études littéraires.

### Regards sur Hochelaga et autour

- Barbeau-Lavalette, Anaïs. 2010. *Je voudrais qu'on m'efface*. Coll. « AmÉrica ». Montréal : Hurtubise, 179 p.
- Batigne, Stéphane. 2000. « Jésus de Hochelaga ». Chap. in *Montréal insolite*, p. 61-65. Préf. de David Homel. Outremont : Lanctôt éditeur.
- Beauchemin, Yves. 2006. *Charles le téméraire, t. 3 : Parti pour la gloire*. Montréal : Éditions Fides, 424 p.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Charles le téméraire, t. 2 : Un saut dans le vide*. Montréal : Éditions Fides, 416 p.
- \_\_\_\_\_. 2006 [2004]. *Charles le téméraire, t. 1 : Un temps de chien*. Montréal : Éditions Fides, 688 p.
- Belleau, André. 1963. « Mon coeur est une ville ». In *Surprendre les voix*, p. 11-20. Coll. « Papiers collés ». Montréal : Éditions du Boréal.
- \_\_\_\_\_. 1959. « Suite urbaine ». *Liberté*, p. 402-410. Vol. 1, n° 6. Montréal. En ligne : <http://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1430638/59683ac.pdf> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Blais, Sébastien. 2004. *Vagabond à rien*. Montréal : Éditions Rodrigol, 92 p.
- Bordeleau, Benoit. 2014. « Hochelaga, en passant ». *Moebius : écritures / littératures*, n° 143, 2014, p. 99-105, dossier *Territoires*. Montréal : Éditions Triptyque. En ligne : <https://www.erudit.org/culture/moebius1006620/moebius01566/72867ac.pdf> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- \_\_\_\_\_. 2012. *Au détour de l'habitude*. Coll. « Éclats ». Montréal : *La Traversée – Atelier québécois de géopoétique*, 116 p.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Au détour de l'habitude* suivi d'*Éléments pour un devenir-flâneur*. Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 129 p.
- \_\_\_\_\_. 2012-\_\_\_\_\_. *Hoche'élague. Espace littéraire et photographique*. En ligne : <https://bbordeleau.wordpress.com/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- \_\_\_\_\_. 2010-2014. *notes de terrain*. En ligne : <http://benoitbordeleau.tumblr.com> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- \_\_\_\_\_. 2008-2010. *Cerné*. En ligne : <http://bbcerne.blogspot.ca/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

- Chassay, Jean-François. 1992. « La mort de Gary Sheppard ». Chap. in *Nouvelles de Montréal*. Présenté par Micheline La France. Coll. « Typo ». Montréal : Éditions de l'Hexagone, p. 23-28.
- D'Amour, Stéphane. 2006. *L'île*. Montréal : Les Herbes rouges, 105 p.
- David, Sébastien. 2013. *Les morb(y)des*. Coll. « Théâtre ». Montréal : Leméac, 125 p.
- Desrochers, Josée-Anne, 2002. *Mon enfant contre une bombe*. Montréal : Trait d'union, 158 p.
- Dion, Pauline. 2010. *Le temps de le dire*. Montréal : Richard Vézina éditeur, 139 p.
- Dubé, Marcel. 1978. « Le faubourg à m'lasse ». Chap. in *Morceaux du Grand Montréal*, sous la dir. de Robert Guy Scully, p. 43-55. Photographies d'Antoine Désilets. Saint-Lambert : Éditions du Noroît.
- Dumont, Frédéric. 2012. *Volière*. Montréal : Éditions de l'Écrou, 71 p.
- Élie, Robert. 1995 [1950]. *La fin des songes*. Coll. « Littérature ». Montréal : Bibliothèque québécoise, 224 p.
- Émond, Bernard. 2002. *20 h 17 rue Darling*. Montréal : Lux éditeur, 126 p.
- Germain, Jean-Claude. 1978. « Bouttes de rues ». Chap. in *Morceaux du Grand Montréal*, sous la dir. de Robert Guy Scully, p. 79-81. Photographies d'Antoine Désilets. Saint-Lambert : Éditions du Noroît.
- Gill, Pauline. 2003. *Les fils de la cordonnrière*. Montréal : VLB éditeur, 608 p.
- Gladu, Arthur. 1988. *Tel que j'étais : récit autobiographique*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, Montréal, 188 p.
- Gougeon, Richard. 2015. *L'épicerie Sansoucy, t. 3 : La maison des soupirs*. Marieville : Les Éditeurs réunis, 408 p.
- \_\_\_\_\_. 2015. *L'épicerie Sansoucy, t. 2 : Les châteaux de cartes*. Marieville : Les Éditeurs réunis, 400 p.
- \_\_\_\_\_. 2014. *L'épicerie Sansoucy, t. 1 : Le p'tit bonheur*. Marieville : Les Éditeurs réunis, 408 p.
- Hamelin, Louis. 2010 [1991]. *Ces spectres agités*. Coll. « Boréal compact ». Montréal : Boréal, 303 p.
- Hood, Hugh. 1994 [1967]. « One Way North and South ». In *Around the Mountain : Scenes from Montréal Life*. Erin (Ontario) : The Porcupine's Quill, p. 105-117.
- Kirby, Peter. 2013. *Vigilante Season. A Luc Vanier novel*. Westmount : Linda Leith Publishing, 264 p.
- Landry, Gabriel. 2007. *L'œil au calendrier*. Coll. « Littérature d'Amérique ». Montréal : Québec/Amérique, 234 p.
- Lefilleul, Alice et Kamal Salifou (réal.). 2013. Émission « Branchements » consacrée au quartier Hochelaga, diffusée sur les ondes de CIBL, 101.5 FM. 21 août 2013, 57 min. 14 sec. Fichier mp3 disponible auprès des réalisateurs.
- Legault, Michel. 2010. *Hochelaga, mon amour*. Montréal : Guy St-Jean, 152 p.

- Loude, Jean-Yves. 2001. *Sonate d'automne à Montréal*. Coll. « Terre d'encre ». Martel : Éditions du Laquet, 188 p.
- Major, André. 1992 [1964]. « Un déménagement ». Chap. in *Montréal en prose : 1892-1992*, sous la dir. de Nathalie Fredette, p. 270-274. Montréal : Éditions de l'Hexagone.
- \_\_\_\_\_. 1988. « Une île grande comme le monde ». Chap. in *Montréal des écrivains*, sous la dir. de Louise Dupré, Bruno Roy et France Théoret. p. 153-158. Coll. « Fiction ». Montréal : Éditions Typo.
- Marois, André. 2011. « Une sortie à Hochelaga ». In *Petit feu : Nouvelles noires*, p. 19-24. Montréal : La Courte échelle.
- Morisset, Louis et Mia Riddez-Morisset. 1978. *Rue des Pignons*. Montréal : Quebecor, 379 p.
- Nadeau, Jean-François. 2013. « Hochelaga ». In *Un peu de sang avant la guerre*, p. 102-108. Montréal : Lux éditeur.
- Nadeau, Roxane. 2003. *Pute de rue*. Montréal : Les Intouchables, 103 p.
- Petel, Pierre. 1968. *Il n'y a plus d'Indiens à Hochelaga*. Montréal : Ferron éditeur, 61 p.
- Phaneuf, Marc-Antoine K. 2008. *Téléthons de la Grande Surface (inventaire catégorique)*. Montréal : Le Quartanier, 200 p.
- Proulx, Monique. 1997 [1996]. *Les Aurores montréalaises*. Coll. « Boréal compact ». Montréal : Boréal, 238 p.
- Roger, Danielle. 1997. *Le manteau de la femme de l'Est*. Montréal : Les Herbes rouges, 97 p.
- Roussel, Stéphanie, Kim Renaud Venne, Marie-Pier Sansregret et Patrick Deschamps (dir. publ.). 2013. Revue *Main blanche*, vol. 18, no 2 (printemps). Dossier *Hochelaga*. Préf. de Benoit Bordeleau. Université du Québec à Montréal : Département d'études littéraires, 57 p.
- Samson, Pierre. 2010. *Arabesques*. Montréal : Les Herbes rouges, 510 p.
- Scully, Robert Guy (dir. publ.). 1978. « Montréal ville magique ». Chap. in *Morceaux du Grand Montréal*, p. 10-15. Photographies d'Antoine Désilets. Saint-Lambert : Éditions du Noroît.
- Théâtre de la Marmaille (création collective). 1980. *La Vie à trois étages*. Montréal-Nord : VLB éditeur, 147 p.
- Villemaire, Yolande. 1992. « Les anges incognito ». In *Montréal en prose : 1892-1992*, sous la dir. de Nathalie Fredette, p. 482-487. Montréal : Éditions de l'Hexagone.
- Tougas, Colette. 1984. *Le porphyre de la rue Dézéry*. Montréal : Éditions La Pleine lune, 89 p.
- Trussart, Danielle. 2013. *L'œil de la nuit*. Montréal : XYZ éditeur, 276 p.
- Viau, Roger. 1987 [1951]. *Au milieu, la montagne*. Coll. « Roman ». Montréal : Éditions Typo, 305 p.

Welby, Victoria, Benoit Bordeleau, Alice van der Klei et al. 2010-\_\_\_\_. *Dérives*. En ligne : <http://victoriawelby.ca/derives/fiche> (dernière consultation le 7 juillet 2011). Oeuvre hypermédiatique collaborative, carnet/livre d'artiste collaboratif.

### Hochelaga et la rue Ontario dans la chanson québécoise

- Adamus, Bernard et MHMHMH. 2010. « Rue Ontario », simple. Montréal : Dare to Care Records / La Grosse Boîte. Disque compact audio, 3 min. 4 sec.
- Atach Tatuq (Dee). 2005. « Australie ». *Deluxxx*. Montréal : Disques Anubis. Disque Compact audio, piste 20, 2 min. 24 sec.
- Belliard, Alexandre. 2005. « La star du rodéo ». *Piège à con*. Montréal : Les disques Gavroche. Disque Compact audio, piste 1, 5 min. 8 sec.
- Bolduc, Édouard, Mme (Mary Travers). 1930. « Toujours "l'R-100" ». Starr : Toronto (Ontario). Disque analogique, 2 min. 55 sec. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2499251> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Bourcier, Hugo. 2014. *Les souvenirs m'assassinent doucement*. En ligne : <http://hugobourcier.bandcamp.com/album/les-souvenirs-massassinent-doucement-2013-2014> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- \_\_\_\_\_. *Voir Hochelaga et mourir*. En ligne : <http://hugobourcier.bandcamp.com/album/voir-hochelaga-et-mourir> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Brunet, Jacques. 2003. *Hochelaga City*. Montréal : Mega/Dep. Disque Compact audio.
- Cowboys Fringants, Les. 2001. « Voyou ». *Motel Capri*. Montréal : La Tribu. Disque compact audio, piste 12, 2 min. 53 sec.
- Duchamp, Charles et Sinsens. 1913. « Sur la rue Ontario » (partition et paroles). *Le Passe-Temps*, Montréal, n° 472 (édition du 26 avril), p. 417.
- Faubert, Michel. 2000. « La dernière chasse de John Dubé ». *L'Âme qui sortait par la bouche du dormeur*. Montréal : La Tribu. Disque Compact audio, piste 6, 10 min. 1 sec.
- Fidel Castrol. 2009. « La 125 ». *Du lubrifiant pour les masses*. En ligne : <https://fidelcastrol.bandcamp.com/releases> (dernière consultation le 27 décembre 2015), 3 min. 53 sec.
- Lapierre, Arthur. 1930 « C'est l'R-100 », Starr, Toronto (Ontario). Disque analogique, 78r/min., 3 min. 15 sec. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) :

- [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique\\_78trs/audio\\_player.swf?nom=vid1/portail/musique\\_78trs/497374b](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/audio_player.swf?nom=vid1/portail/musique_78trs/497374b) (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- \_\_\_\_\_. 1930. « La chanson du R-100 ». Starr, Toronto (Ontario). Disque analogique, 78r/min., 3 min. 31 sec. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : [http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique\\_78trs/audio\\_player.swf?nom=vid1/portail/musique\\_78trs/497374a](http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/musique_78trs/audio_player.swf?nom=vid1/portail/musique_78trs/497374a) (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Malajube. 2009. « Le Pirate d'Hochelaga ». *Contrôle – EP*. Montréal, Dare to Care Records. Disque Compact audio, 6 min. 49 sec.
- Mononc' Serge. 2014. « Péladeau ». Montréal : Mononc' Serge, 2 min. 54 sec. En ligne : <http://mononc.com/chanson/peladeau/> (dernière consultation le 20 mars 2014).
- \_\_\_\_\_. 2011. « Hochelaga » dans *Ça, c'est d'la femme*. Montréal : Mononc' Serge, 3 min. 47 sec. Disque Compact audio.
- Peter Peter. 2011. « Homa ». *Peter Peter*. Montréal : Audiogramme, 2 min. 21 sec.
- Wainwright, Rufus. 2004. « Hometown Waltz ». *Want Two (Canadian version)*. Montréal : Geffen. Disque Compact audio, piste 6, 2 min. 31 sec.

### Films et documentaires

- Barbeau-Lavalette, Anaïs. 2007. *Le Ring*. Cristal Films, Montréal. DVD, 87 min., son, couleur.
- Carvalho, Paul. 2012. *Le soleil se lève à l'est : l'aventure d'Hochelaga-Maisonnette*. Paul Carvalho Films, Montréal. Coll. « Montréal, mon amour, mon histoire ». DVD, 52 min. 2 sec., son, couleur avec séquence en noir et blanc.
- Charbonneau, Réjean et l'Atelier d'histoire d'Hochelaga-Maisonnette. 1988. *Passeport pour Hochelaga-Maisonnette*. Vidéocassette VHS, 30 min., son, couleur.
- Émond, Bernard. 1992. *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*. ACPAV, Montréal. VHS / DVD, 50 min. 30 sec., son, couleur.
- Gagné, Jean et al. *Ton père est un bum*. Coll. « La poésie à l'ouvrage ». Cinéma Libre Montréal, Montréal, 1997. Vidéocassette VHS, env. 80 min., son, couleur.
- Jetté, Michel. 2000. *Hochelaga*. Baliverna Films. DVD, 127 min., son, couleur.
- Laganière, Carole. 2004. *Vues de l'Est : grandir dans Hochelaga-Maisonnette*. InformAction Films, Montréal. Vidéocassette VHS, 52 min., son, couleur.
- Laganière, Carole. 2011. *L'Est pour toujours*. InformAction Films, Montréal. Vidéo HD, 84 min., son, couleur.
- Nguyen, Kim. 2008. *Truffe*. Séville Pictures, Montréal. DVD, 78 min, son, noir et blanc.

### Œuvres d'art (paysages)

Fortin, Marc-Aurèle. Vers 1931. *Paysage à Hochelaga*. Huile sur carton fort : 80,8 x 85,4 cm. Coll. du Musée des beaux-arts du Canada. Telle que présentée sur le site Web du Musée des beaux-arts du Canada. En ligne :

<http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=7431>

(dernière consultation le 27 décembre 2015).

\_\_\_\_\_. 1930. *Paysage à Hochelaga*. Eau-forte sur papier vélin crème : 18,7 x 22,4 cm; plate: 15,5 x 20 cm. Coll. du Musée des beaux-arts du Canada. Telle que présentée sur le site Web du Musée des beaux-arts du Canada. En ligne :

<http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=41075>

(dernière consultation le 27 décembre 2015).

\_\_\_\_\_. 1929. *Paysage à Hochelaga*. Aquarelle sur mine de plomb et pierre noire sur papier vélin : 50,3 x 72,3 cm. Coll. du Musée des beaux-arts du Canada. Telle que présentée sur le site Web du Musée des beaux-arts du Canada. En ligne :

<http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=10053>

(dernière consultation le 27 décembre 2015).

### Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve et de Montréal : quelques pistes

Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve. 1984. *Hochelaga-Maisonneuve. Portrait 1984*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 85 feuillets-cartes.

\_\_\_\_\_. 1986. *Hochelaga-Maisonneuve : atlas socioéconomique*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 93 p. + cartes.

\_\_\_\_\_. 1980. *L'industrialisation à Hochelaga-Maisonneuve*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 54 p.

Benali, Kenza. 2007. *Les représentations médiatiques d'un quartier en processus de gentrification : le cas du Plateau Mont-royal à travers la presse francophone*. Thèse. Montréal : Université du Québec à Montréal, Doctorat en études urbaines, 387 p.

Boivin, Robert; Comeau, Robert. 1992. *Montréal. L'oasis du Nord*. Série « Monde H.S. », n° 62. Paris : Éditions Autrement, 198 p.

Bounadère, Renée et al. 1967. *1867-1967 : Centenaire de la paroisse de la Nativité de la Ste-Vierge*. Montréal : Paroisse Nativité de la Ste-Vierge, 64 p.

Burgess, Joanne, Louise Dechêne, Paul-André Linteau et Jean-Cladue Robert (dir. publ.). 1992. *Clés pour l'histoire de Montréal. Bibliographie*. Montréal : Boréal, 247 p.

Cadotte, Robert et Johanne Béliveau. 2007. *À la découverte d'Hochelaga-Maisonneuve*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve; Les publications ERE-UQAM; Centre de formation sur l'enseignement en milieux défavorisés UQAM, 1 trousse (cartes, portraits et illustrations).

- Cambron, Micheline. 2014. « Vivre et écrire Hochelaga ». In *Études littéraires*, vol. 45, n° 2 (été), p. 51-62. Québec : Département des littératures de l'Université Laval.
- Charbonneau, Réjean. 1985. *De fil en aiguille. Chronique ouvrière d'une filature de coton à Hochelaga en 1880*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonnette et Société Saint-Jean-Baptiste, 83 p.
- Charbonneau, Réjean. 1980. *L'histoire du logement ouvrier à Hochelaga-Maisonnette*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonnette, 43 p.
- Copp, Terry. 1978. *Classe ouvrière et pauvreté : les conditions de vie des travailleurs montréalais 1897-1929*. Coll. « Boréal Express ». Montréal : Éditions du Boréal, 1978, 213 p.
- Diaz, Sébastien. 2009. *Montréal kitsch. 98 lieux hauts en couleur*. Montréal : Éditions La Presse, 240 p.
- Fortier, Rénald. 1999. *Collection d'essais photographiques : le R-100 au Canada*. Musée national de l'aviation d'Ottawa. En ligne : [http://museeaec.technoscience.ca/doc/research/casm/f\\_R100.pdf](http://museeaec.technoscience.ca/doc/research/casm/f_R100.pdf) (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Gauthier, Jean-Pierre. 1979. *L'histoire de notre quartier*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonnette.
- Gauvin, Lise. 2010. « Les métropoles culturelles dans l'espace francophone ». Chap. in *Les écrits*, n° 130 (novembre), p. 123-130. Montréal.
- Germain, Jean-Claude. 2004. « La Nuit du R-100 ». *L'Aut'journal*, n° 233 (octobre). En ligne : <http://archives.lautjournal.info/autjourarchives.asp?article=2085&no=233> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Géronimi Martine. 2006. « Identité urbaine, reconversion industrielle et dynamique territoriale à Montréal : le cas d'Hochelaga-Maisonnette » in *Noréis*, n° 199 (février), p. 45-60. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Godin, Colette (dir.). 2002. *Montréal, la ville aux cent clochers. Regards des montréalais sur leurs lieux de culte*. Montréal : Fides, 125 p.
- Gordon, Alan. 2001. *Making Public Pasts : The Contested Terrain of Montreal's Public Memories, 1891-1930*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 268 p. En ligne : <http://site.ebrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/lib/uqam/docDetail.action?docID=10119962&p00=hochelaga> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Imbert, Patrick. 1986. « Le prolétariat montréalais écrasé ». In *Lettres québécoises*, n° 44, p. 63-64. Montréal.
- Labrecque, Francine. 1986. *Bâtir ensemble! Historique du mouvement coopératif en habitation dans Hochelaga-Maisonnette*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonnette, 66 p.



- Larivière, Pierre. 1982. *Évolution de l'architecture industrielle. Un quartier-type : Hochelaga-Maisonneuve*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 40 p.
- Laroche, Ginette. 2001. *Guido Nincheri : un artiste florentin en Amérique*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 56 p.
- LaRue, Monique; Chassay, Jean-François (dir.). 1989. *Promenades littéraires dans Montréal*. Montréal : Éditions Québec/Amérique, 274 p.
- Le Bel, Pierre-Mathieu. 2012. *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*. Montréal : Éditions Triptyque, 216 p.
- Linteau, Paul-André. 2010. *La rue Sainte-Catherine. Au cœur de la vie montréalaise*. Avec la collaboration de Geneviève Létourneau-Guillon et Claude-Sylvie Lemery. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 237 p.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Maisonneuve : ou comment des promoteurs fabriquent une ville, 1883-1918*. Coll. « Boréal Express ». Montréal : Éditions du Boréal, 282 p.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Maisonneuve : ou comment des promoteurs fabriquent une ville, 1883-1918*. Coll. « Boréal Express ». Montréal : Boréal, 282 p.
- Lussier, Judith. 2010. *Sacré Dépanneur!* Photographies de Dominique Lafond. Montréal : Hélio trope, 223 p.
- Massicotte, Daniel et Yves Otis. 1993. *Hochelaga-Maisonneuve, répertoire des archives photographiques : 1880-1960*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 155 p.
- Ménard, Réal E. 1988. *Cent ans d'histoire, 1888-1988 : paroisse Très-Saint-Nom-de-Jésus*. Montréal : Atelier d'Histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 156 p.
- Monette, Pierre. 2012. *Onon:ta'. Une histoire naturelle du mont Royal*. Montréal : Boréal, 377 p.
- Noppen, Luc. 2001. *Du chemin du Roy à la rue Notre-Dame*. Québec : Ministère des Transports, 175 p.
- Payette, Diane. 1988. *Passeport Hochelaga-Maisonneuve*. Montréal : Atelier d'histoire d'Hochelaga-Maisonneuve, 156 p.
- Perreault, Pierre. 2009. *J'habite une ville*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 217 p.
- Pratt, Michel. 2002. « Italo Balbo et les aviateurs italiens à Longueuil en 1933 ». *Histoire Québec*, vol. 7, n° 3, p. 8-10. Montréal : Fédération des sociétés d'histoire du Québec. En ligne : <https://www.erudit.org/culture/hq1056841/hq1058578/11452ac.pdf> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Proulx, Daniel. 1998. *Les Bas-fonds de Montréal*. Montréal : VLB Éditeur, 162 p.



### Lecture du lieu, géopoétique et géocritique

- Arrault, Jean-Baptiste. 2005. « Du toponyme au concept ? Usage et significations du terme archipel en géographie et dans les sciences sociales ». Chap. in *L'Espace géographique*. Tome 34 (avril), p. 315-328. Paris : Éditions Belin.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle. Paris : Éditions du Seuil, 149 p.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Un ethnologue dans le métro*. Coll. « Pluriel / actuel ». Paris : Hachette Littératures, 121 p.
- Augoyard, Jean-François. 1978. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris : Éditions du Seuil, 185 p.
- Bachelard, Gaston. 1998 [1957]. *La poétique de l'espace*. Réimpression de la 9<sup>e</sup> éd. Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 224 p.
- Belhumeur, Virginie. 2008. « Tracés insulaires. Cartographier l'espace par une pratique de la photographie poétique ». In *La carte. Point de vue sur le monde*, sous la dir. de Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell, p. 131-139. Coll. « Essai ». Montréal : Éditions Mémoire d'encrier.
- Boissière, Anne, Véronique Fabbri et Anne Volvey (dir. publ.). 2010. *Activité artistique et spatialité*. Coll. « Esthétiques ». Paris : Éditions de l'Harmattan, 272 p.
- Bouvet, Rachel. 2015. *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 261 p.
- Bouvet, Rachel et Audrey Camus (dir. publ.). 2011. « Topographier pour comprendre l'espace romanesque ». Chap. in *Topographies romanesques*, p. 79-91. Coll. « Interférences ». Rennes/Québec : Presses Universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec.
- Bouvet, Rachel, Hélène Guy et Eric Waddel (dir. publ.). 2008. *La carte. Point de vue sur le monde*. Coll. « Essai ». Montréal : Mémoire d'encrier, 310 p.
- Bouvet, Rachel et Kenneth White (dir. publ.). 2008. *Le nouveau territoire : l'exploration géopoétique de l'espace*. Coll. « Figura », n° 18. Université du Québec à Montréal : Département d'études littéraires, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 224 p.
- Bouvet, Rachel, André Carpentier et Daniel Chartier (dir. publ.). 2006. *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*. Paris : Éditions de l'Harmattan, 255 p.
- Bouvet, Rachel et Myra Latendresse-Drapeau (dir. publ.). 2005. *Errances*. Coll. « Figura », n° 13. Université du Québec à Montréal : Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 141 p.

- Bouvet, Rachel et François Foley (dir. publ.). 2002. *Pratiques de l'espace en littérature*. Coll. « Figura », no 7. Université du Québec à Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 228 p.
- Brassard, Denise et Évelyne Gagnon (dir. publ.). 2010. *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise*. Coll. « Théorie et littérature ». Montréal : XYZ éditeur, 332 p.
- Breux, Sandra. 2008. « Ces spectres agités (Louis Hamelin : 1991) : analyse géocritique. » *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 52, n° 147, p. 471-487. Université Laval (Québec) : Département de géographie.
- Brouillette, Marc André. *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine*. Gilles Cyr, Jean Laude et Anne-Marie Albiach. Montréal : Éditions Nota bene, 296 p.
- Caland, Fabienne Claire. 2000. « Hochelaga, Ville-Marie, Montréal » dans *La géocritique, mode d'emploi*. Sous la dir. de Bertrand Westphal. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, p. 217-243.
- Cartier-Bresson, Henri. 1996. *L'imaginaire d'après nature*. Préf. de Gérard Macé. Paris : Fata Morgana, 85 p.
- Cauquelin, Anne. 2010. *À l'angle des mondes possibles*. Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France, 202 p.
- Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Édition établie et présentée par Luce Giard. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 350 p.
- Debray, Régis. 2010. *Éloge des frontières*. Coll. « NRF » Paris : Gallimard, 75 p.
- Desanti, Jean-Toussaint. 2003. « Voir ensemble. » In *Voir ensemble : autour de Jean-Toussaint Desanti*. Textes rassemblés par Marie José Mondzain. Coll. « Réfléchir le cinéma », p. 17-34. Paris : Gallimard.
- Desportes, Marc. 2005. *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace. XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Coll. « Bibliothèque illustrée ». Paris : Gallimard, 414 p.
- Flabbi, Lorenzo et Bertrand Westphal (dir. publ.). 2009. *Espaces, tourisms, esthétiques*. Coll. « Espaces Humains ». Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 272 p.
- Fortier, Frances et André Mercier. 1994. « La narration du sensible dans le récit contemporain » dans *La narrativité contemporaine au Québec. La littérature et ses enjeux narratifs*, sous la dir. de René Audet et Andrée Mercier, p. 173-201. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Foucault, Michel. 1984. « Des espaces autres ». Chap. in *Dits et écrits 1984*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). Repris dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, p. 46-49 (octobre). En ligne : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Goetz, Benoît. 2011. *Théorie des maisons : l'habitation, la surprise*. Coll. « Art et architecture. Paris : Verdier, 218 p.

- Heidegger, Martin. 2009 [1996]. *Remarques sur : art – sculpture – espace*. Trad. de l'allemand par Didier Franck. Coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque. Paris : Payot & Rivages, 89 p.
- Heidegger, Martin. 1958 [1954]. *Essais et conférences*. Trad. de l'allemand par André Préau. Préf. de Jean Beaufret. Paris : Gallimard, 349 p.
- Lahaie, Christiane. 2009. *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*. Québec : L'Instant même, 457 p.
- Lefebvre, Henri. 2000. *La Production de l'espace*. 4<sup>e</sup> édition. Coll. « Ethnosociologie ». Paris : Anthropos, 485 p.
- Marcotte, Gilles. 1997. *Écrire à Montréal*. Coll. « Papiers collés ». Montréal : Boréal, 179 p.
- Marcotte, Gilles et Pierre Nepveu (dir. publ.). 1992. *Montréal imaginaire : ville et littéraire*. Montréal : Éditions Fides, 424 p.
- Marcotte, Gilles (comp.) et le Groupe de recherche Montréal Imaginaire. 1988. *Lire Montréal : Actes du colloque* (Montréal, 21 octobre 1988). Université de Montréal : Département d'études françaises, 138 p.
- Méaux, Danièle et Jean-Pierre Mourrey. 2011. *Le paysage au rythme du voyage*. Coll. « Arts ». Saint-Étienne : Publications de l'Université de St-Étienne, 333 p.
- Méaux, Danièle et Jean-Bernard Vray (dir. publ.). 2004. *Traces photographiques. Traces autobiographiques*. Coll. « Lire au présent ». Saint-Étienne : Publications de l'Université Saint-Étienne, 285 p.
- Médam, Alain. 2004 [1978]. *Montréal interdite*. 2<sup>e</sup> édition revue. Préface de Pierre Nepveu. Montréal : Liber, 247 p.
- Melançon, Benoît; Popovic, Pierre (dir. publ.). 1994. *Montréal 1642-1992. Le grand passage*. Coll. « Théorie et Littérature ». Montréal : XYZ éditeur, 229 p.
- Montandon, Alain. 2000. *Sociopoétique de la promenade*. Presses Universitaires Blaise Pascal, 234 p.
- Montandon, Alain (dir. publ.). 1995. *Les Espaces de la civilité*. Mont-de-Marsan : Éditions interuniversitaires, 356 p.
- Nepveu, Pierre. 2004. *Lecture des lieux*. Coll. « Papiers collés ». Montréal : Boréal, 270 p.
- Poirier, Jacques ; Wunenburger, Jean-Jacques (dir.). 1996. *Lire l'espace*. Bruxelles : Éditions Ousia, 439 p.
- Russo, Adelaide et Simon Harel (dir. publ.). 2005. *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*. Québec : Les Presses de l'Université Laval / CELAT, p. 355 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1969. *La Prose du monde*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 211 p.

- \_\_\_\_\_. 1964. *L'œil et l'esprit*. Préf. de Claude Lefort. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 89 p.
- \_\_\_\_\_. 1964. *Le visible et l'invisible*. Texte établi par Claude Lefort. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 359 p.
- \_\_\_\_\_. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 546 p.
- Ouellet, Pierre. 2000. *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges / Septentrion, 408 p.
- Tuan, Yi-Fu. 2006. *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*. Coll. « Archigraphy ». Lausanne : In Folio, 219 p.
- Westphal, Bertrand. 2007. *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit, 278 p.
- \_\_\_\_\_. 2000. *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 311 p.
- \_\_\_\_\_. 2006. « Pourquoi une géocritique de Lisbonne? ». Chap. in *Lisbonne : géocritique d'une ville*, sous la direction d'Alain Montandon, p. 7-20. Coll. « Littératures ». Clermont-Ferrand : Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines / Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- White, Kenneth; Loubes, Jean-Paul. Printemps 2004. « Dans un café de Bordeaux ». Chap. in *Goéland poésie*, n° 2, sous la dir. de Jean-Paul Loubes, p. 111-113. Dossier *Poétiques de la ville*. Andernos-les-Bains.
- White, Kenneth. 2003. *Le champ du grand travail. Entretiens avec Claude Fintz*. Bruxelles : Didier Devillez Éditeur, 133 p.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Le Plateau de l'Albatros : introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset & Fasquelle, 364 p.
- \_\_\_\_\_. 1978. *La Figure du dehors*. Coll. « Le Livre de poche / biblio essais ». Paris : Grasset & Fasquelle, 219 p.
- \_\_\_\_\_. 1987. *L'Esprit nomade*. Paris : Grasset et Fasquelle, 309 p.

### Ville et flânerie

- Agacinski, Sylviane. 2000. *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle ». Paris : Éditions du Seuil, 208 p.
- Bailly, Jean-Christophe. 2013. *La phrase urbaine*. Coll. « Fiction et cie. » Paris : Éditions du Seuil, 274 p.
- Barthes, Roland. 1985. « Sémiologie et urbanisme ». Chap. in *L'aventure sémiologique*, p. 261-271. Coll. « Points / Essais ». Paris : Éditions du Seuil.

- Baudelaire, Charles. 1999. *Les Fleurs du Mal*. Éd. établie par John E. Jackson. Coll. « Classiques de poche ». Paris : Librairie Générale Française, 374 p.
- \_\_\_\_\_. 1962. « Le peintre de la vie moderne. » In *Curiosités esthétiques* suivi de *L'Art romantique et autres Œuvres critiques de Baudelaire*, éd. établie et annotée par Henri Lemaître, p. 453-502. Coll. « Classiques Garnier ». Paris : Garnier.
- Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Trad. de l'allemand par Howard Eiland et Kevin McLaughlin selon l'édition de Rolf Tiedemann. Cambridge et Londres : Harvard University Press, 1088 p.
- \_\_\_\_\_. 1974 [1955]. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste. Coll. « Critique de la politique ». Paris : Petite bibliothèque Payot, 288 p.
- Blanc, Jean-Noël. 2003. *Besoin de ville*. Coll. « Biographies ». Paris : Éditions du Seuil, 256 p.
- Calvino, Italo. 1996. *Les villes invisibles*. Trad. de l'italien par Jean Thibaudeau. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 216 p.
- Cambier, Alain. 2005. *Qu'est-ce qu'une ville?* Coll. « Chemins philosophiques ». Paris : VRIN, 128 p.
- Carpentier, André. 2016. « La marche flâneuse en milieu urbain : une démarche géopoétique ? » Chap. in *Ville et géopoétique*, sous la dir. de Georges Amar, Rachel Bouvet et Jean-Paul Loubes, p. 161-185. Coll. « Colloques & rencontres ». Paris : Éditions L'Harmattan.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Extraits de cafés. Flâneries en cafés montréalais*. Montréal : Boréal, 344 p.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Ruelles, jours ouvrables*. Montréal : Boréal, 372 p.
- Carpentier, André et Alexis L'Allier (dir. publ.). 2004. *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Coll. « Figura », no 10. Université du Québec à Montréal : Département d'études littéraires, Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 199 p.
- Choay, Françoise. 2006. *Pour une anthropologie de l'espace*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Éditions du Seuil, 411 p.
- Corboz, André. 2009 [1994]. *De la ville au patrimoine urbain. Histoire de formes et de sens*. Textes rassemblés et choisis par Lucie K. Morisset. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 315 p.
- Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions du Regard, 192 p.
- Debord, Guy-Ernest. 2011 [1956]. « Théorie de la dérive » in *La Revue des ressources*. En ligne : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article38> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

- . 2011 [1955]. « Introduction à une critique de la géographie urbaine » dans *La Revue des ressources*. En ligne : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article33> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Delorme, Pierre (dir. publ.). 2005. *La Ville autrement*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 297 p.
- Fabre, Hector. 2007 [1877]. « La vieille rue Notre-Dame ». In *Chroniques*, p. 49-55. 3<sup>e</sup> éd. Montréal : Boréal.
- Gervais, Bertrand et Christina Horvath (dir. publ.). 2005. *Écrire la ville*. Coll. « Figura », no 14. Université du Québec à Montréal : Département d'études littéraires, Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 221 p.
- Girard-Hainz, Brigitte. 2005. *Rêves de Ville : récits d'une vie associative de quartier*. Préf. de Bruno Péquignot. Coll. « Logiques sociales ». Paris : Éditions de l'Harmattan, 289 p.
- Gros, Frédéric. 2009. *Marcher, une philosophie*. Paris : Carnets Nord, 302 p.
- (dir. publ.). 2011. « Introduction. » In *Petite bibliothèque du marcheur*, textes choisis et présentés par Frédéric Gros p. 7-26. Coll. « Champs / Classiques ». Paris : Flammarion.
- Grzybowska, Aleksandra. 2010. *La ville littéraire : parcours québécois dans l'imaginaire urbain*. Coll. « Recueil thématique ». Montréal : ERPI, 220 p.
- Harpet, Cyrille. 1998. *Du déchet : philosophie des immondices. Corps, ville, industrie*. Paris ; Montréal : Éditions de l'Harmattan, 603 p.
- Hessel, Franz. 1989. *Promenades dans Berlin*. Trad. de l'allemand par Jean-Michel Beloeil. Préf. de Jean-Michel Palmier. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 259 p.
- Joseph, Isaac. 1984. *Le Passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*. Coll. « Sociologie des Formes ». Paris : Librairie des Méridiens, 146 p.
- Laborit, Henri. 1971. *L'homme et la ville*. Coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ». Paris : Flammarion, 222 p.
- La Traversée – Atelier québécois de géopoétique (collectif). 2014-\_\_\_\_. *Hochelaga imaginaire*. En ligne : <http://hochelagaimaginaire.ca/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Le Breton, David. 2002. *Éloge de la marche*. Paris : Métailié, 176 p.
- Lefebvre, Henri. 2009. *Le droit à la ville*. Préf. de Remi Hess, Sandrine Deulceux et Gabriele Weigand. Paris : Economica / Anthropos, 135 p.
- Liandrat-Guigues, Suzanne (dir. publ.). 2009. *Propos sur la flânerie*. Paris : Éditions de l'Harmattan, 342 p.
- Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge (Massachusetts) & Londres : The MIT Press, 194 p.

- Médam, Alain. 1998. *Villes pour un sociologue*. Coll. « Villes et Entreprises ». Paris : Éditions de l'Harmattan, 255 p.
- Marcolini, Patrick. 2013. *Le mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*. Montreuil : Éditions L'Échappée, 238 p.
- Mongin, Olivier. 2013. *La ville des flux. L'envers et l'endroit de la mondialisation urbaine*. Paris : Fayard, 527 p.
- \_\_\_\_\_. 2005. *La Condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*. Coll. « Points / essais ». Paris : Éditions du Seuil, 241 p.
- Mons, Alain. 2013. *Les lieux du sensible. Villes, hommes, images*. Paris : CNRS Éditions, Paris, 258 p.
- Pellerin, Gilles. 1988. « La ville se lit comme un roman ». *Nuit Blanche, le magazine du livre*, n° 31, p. 24-28. Québec.
- Pellet, Christophe. 2012. *Pour une contemplation subversive* suivi de *Notes pour un cinéma contemplatif et subversif*. Coll. « Tête-à-tête ». Paris : L'Arche éditeur, 107 p.
- Nicholson, Geoff. 2008. *The Lost Art of Walking. The History, Science, Philosophy and Literature of Pedestrianism*. New York : Riverhead Books, 276 p.
- Nuvolati, Giampaolo. 2009. « Le flâneur dans l'espace urbain ». *Revue Géographie et cultures. Corps urbains : Mouvement et mise en scène*, n° 70, sous la dir. de Sylvie Miaux, p. 7-20. Paris : Éditions de l'Harmattan.
- Paquot, Thierry; Lussault, Michel; Younès, Chris. 2007. *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Coll. « Armillaire ». Paris : La Découverte, 384 p.
- Paquot, Thierry. 2006. Thierry Paquot, *Des corps urbains. Sensibilités entre béton et bitume*. Coll. « Le corps, plus que jamais ». Paris : Autrement, 134 p.
- Paquot, Thierry; Younès, Chris (dir.). 2009. *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée du XX<sup>e</sup> siècle*. Coll. « Armillaire ». Paris : La Découverte, 396 p.
- \_\_\_\_\_. 2002. *Philosophie, ville et architecture. La renaissance des quatre éléments*. Coll. « Armillaire ». Paris : La Découverte, 216 p.
- Rafele, Antonio. 2010. *La métropole : Benjamin et Simmel*. Préf. de Michel Maffesoli. Paris : CNRS Éditions, 138 p.
- Robin, Régine. 2009. *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*. Paris : Éditions Stock, 398 p.
- Sansot, Pierre. 2008. *Rêveries dans la ville*. Paris : Carnets Nord, 267 p.
- \_\_\_\_\_. 2002 [2000]. *Chemins aux vents*. Coll. « Petite bibliothèque Payot / Rivages poche ». Paris : Éditions Payot et Rivages, 320 p.
- \_\_\_\_\_. 2000 [1998]. *Du bon usage de la lenteur*. Coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque ». Paris : Éditions Payot et Rivages, 203 p.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Coll. « La politique éclatée ». Paris : Presses Universitaires de France, 215 p.



- \_\_\_\_\_. 1971. *Poétique de la ville*. Coll. « Petite Bibliothèque Payot ». Paris : Payot et Rivages, 640 p.
- Shin, Jieun. 2014. *Le flâneur postmoderne. Entre solitude et être-ensemble*. Paris : CNRS Éditions, 267 p.
- Shin, Jieun. Février 2008. « La flânerie : un moment de la fêlure et du mélange ». *Sociétés*, no 100, p. 91-107. Louvain-La-Neuve : De Boeck Supérieur.
- Simmel, Georg. 2007. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Coll. « Carnets ». Paris : Éditions de L'Herne, 59 p.
- Solnit, Rebecca. 2004. *L'Art de marcher*. Trad. de l'américain par Oristelle Bonis. Paris : Babel / Actes Sud, 398 p.
- Tester, Keith (éd.). 1994. *The Flâneur*. Londres et New York : Routledge, 205 p.
- Vachon, Marc. 2003. *L'arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*. Montréal : Triptyque, 289 p.

### Figure, lecture, imaginaire

- Amossy, Ruth. 1991. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan, 215 p.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Coll. « Points / Essais ». Paris : Éditions du Seuil, 93 p.
- \_\_\_\_\_. 1970. *S/Z*. Coll. « Points / Essais ». Paris : Éditions du Seuil, 271 p.
- \_\_\_\_\_. 1964. « Structure du fait divers » Chap. in *Essais critiques*, p. 188-197. Coll. « Tel Quel ». Paris : Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1964. « Littérature et discontinu ». Chap. in *Essais critiques*, p. 175-187. Coll. « Tel Quel ». Paris : Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1964. « Écrivains et écrivains ». Chap. in *Essais critiques*, p. 147-154. Coll. « Tel Quel ». Paris : Éditions du Seuil.
- Carpentier, André. 2007. « Commencer et finir souvent : rupture fragmentaire et brièveté discontinuée dans l'écriture novellière ». Chap. in *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, p. 15-28. Coll. « Erres essais ». Montréal : Le Quartanier.
- Cazes, Hélène (1991) « Centon et collage : l'écriture cachée ». In *Montages / Collages. Actes du second colloque du CICADA (Pau, 5-7 décembre 1991)*, sous la dir. de Bertrand Rougé, p. 69-84. Pau (Fr.) : Université de Pau.
- Clément, Jean. 1995. « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle ». En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Durand, Gilbert. 1985. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 536 p.



- Gervais, Bertrand. 2009. *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire tome III*. Coll. « Erres essais ». Montréal : Le Quartanier, 240 p.
- Gervais, Bertrand. 2008. *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire tome II*. Coll. « Erres essais ». Montréal : Le Quartanier, 216 p.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire tome I*. Coll. « Erres essais ». Montréal : Le Quartanier, 248 p.
- Imbert, Patrick. 1993. « Intertexte, lecture/écriture canonique et différence ». *Études françaises*, vol. 29, n° 1, p. 153-168.
- Lefebvre, Martin. 1997. *Psycho : de la figure au musée*. Paris : Éditions de l'Harmattan, 253 p.
- Liotard, Jean-François. 1974. *Discours, figure*. Paris : Klincksieck, 428 p.
- Michaud, Ginette. 1989. *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. Coll. « Brèches ». Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 321 p.
- Saint-Gelais, Richard. 1998 [1994]. « La lecture erratique ». Chap. in *L'acte de lecture*, sous la dir. de Denis Saint-Jacques, p. 273-290. Éd. revue et mise à jour. Montréal : Éditions Nota bene.
- Vaillancourt, Daniel. 2012. « La figure et ses fabriques. *Tout ce qui est lu n'est pas figure* ». Chap. in *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, sous la dir. de Bertrand Gervais et Audrey Lemieux p. 235-251. Coll. « Approches de l'imaginaire ». Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Vandendorpe, Christian. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Montréal : Boréal, 271 p.

## Du quotidien et de l'ordinaire

- Barthes, Roland. 2002. *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*. Coll. « Traces écrites ». Paris : Éditions du Seuil / IMEC, 245 p.
- Bégout, Bruce. 2005. *La Découverte du quotidien*. Paris : Éditions Allia, 600 p.
- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Coll. « NRF ». Paris : Gallimard, 640 p.
- \_\_\_\_\_. 1962. *L'attente l'oubli*. Coll. « L'imaginaire ». Paris : Gallimard, 121 p.
- Carpentier, André. 2009. « Être auprès des choses. L'écrivain flâneur tel qu'engagé dans la quotidienneté ». Chap. in *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, sous la direction de Sandrina Joseph. *Paragraphes*, vol. 28, p. 17-42. Université de Montréal : Département des littératures de langue française.
- Caussat, Pierre. 1992. *L'événement*. Coll. « Éclats ». Paris : Desclée de Brouwer, 213 p.
- Chauvier, Éric. 2011. *Anthropologie de l'ordinaire : une conversion du regard*. Coll. « Essais ». Toulouse : Éditions Anacharsis, 168 p.

- Farge, Arlette. 2002. « Se laisser surprendre par l'ordinaire ». Chap. In *Michel de Certeau : Les chemins d'histoire*, sous la dir. de Christian Delacroix, Patrick Garcia, François Dosse et Michel Trebitsch p. 101-106. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Formis, Barbara. 2010. *Esthétique de la vie ordinaire*. Coll. « Lignes d'art ». Paris : Presses Universitaires de France, 266 p.
- Haicault, Monique. 2000. *L'Expérience sociale du quotidien : Corps, espace, temps*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 223 p.
- Jost, François. 2007. *Le culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS éditions, 127 p.
- Maffesoli, Michel. 2011. *La passion de l'ordinaire : miettes sociologiques*. Paris : CNRS éditions, 220 p.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Le Temps revient : formes élémentaires de la postmodernité*. Paris : Desclée de Brouwer, 187 p.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*. Coll. « Tempus philo ». Paris : La Table ronde, 197 p.
- \_\_\_\_\_. 2007. *La connaissance ordinaire : précis de sociologie compréhensive*. Paris : Klincksieck, 260 p.
- \_\_\_\_\_. 2006 [1990]. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Coll. « La petite vermillon ». Paris : La Table ronde, 316 p.
- \_\_\_\_\_. 1993. *La Contemplation du monde. Figures du style communautaire*. Coll. « Biblio essais ». Paris : Le Livre de Poche, 148 p.
- Ravaisson, Félix. 2007. *De l'habitude*. Paris : Allia, 83 p.

### **Autres compagnons de marche**

- Berger, John. 1991 [1984]. *Et nos visages, mon coeur, fugaces comme des photos*. Trad. de l'anglais par Katya Berger Andreadakis. Seyssel (France) : Champ Vallon, 124 p.
- Brautigan, Richard. 2003 [1975]. *Willard et ses trophées de bowling : une énigme et quelques perversions*. Trad. de l'américain par Robert Pépin. Paris : Christian Bourgois éditeur, 175 p.
- Char, René. 2002 [1934]. *Le marteau sans maître* suivi de *Moulin premier*. Éd. établie par Marie-Claude Char. Préf. d'Yves Battistini. Coll. « NRF ». Paris : Gallimard, 197 p.
- Chrétien de Troyes. 1997. *Perceval ou le Conte du graal*. Trad. et présenté par Jean Dufournet. Paris : Flammarion, 513 p.

- Collot, Michel. 1997. *La matière-émotion*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses Universitaires de France, 334 p.
- Dante. 2010. *La Divine Comédie*. Traduction, préface et notes par Jacqueline Risset. Paris : Garnier-Flammarion, 628 p.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 648 p.
- Eliot, Thomas Stearns. 1995 [1947]. *La Terre vaine (1921-1922)*. Trad. de l'anglais par Pierre Leyris. Éd. bilingue. Coll. « L'école des lettres ». Paris : Éditions du Seuil, 105 p.
- Freud, Sigmund. 1988 [1901]. *Sur le rêve*. Trad. de l'allemand par Cornélius Heim. Préface de Didier Anzieu. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 143 p.
- Gide, André. 1920. *Paludes*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 153 p.
- Girard, Jean Pierre. 2005. *Le Tremblé du sens. Apostille aux Inventés*. Coll. « Le soi et l'autre ». Montréal : VLB éditeur, 150 p.
- Gracq, Julien. 1982 [1980]. *En lisant, en écrivant*. 7<sup>e</sup> réimpression. Paris : José Corti, 302 p.
- Grondin, Anne-Marie. 2007. *Incidences de la relation entre le lieu d'appartenance (Hochelaga-Maisonneuve) et les acteurs-participants dans la réalisation d'une création théâtrale multimédia*. Mémoire. Montréal : Université du Québec à Montréal, Maîtrise en théâtre, 149 p.
- Hacker, Marilyn. 2004. *La rue palimpseste*. Trad. de l'anglais (États-Unis) et présenté par Claire Malroux. Éd. bilingue. Coll. « Le fleuve et l'écho ». Paris : Éditions de La Différence, 139 p.
- Handke, Peter. 2011 [2005]. *Hier en chemin. Carnets, novembre 1987-juillet 1990*. Trad. de l'allemand (Autriche) par Olivier Le Lay. Coll. « Der Doppelgänger ». Éditions Verdier : Lagrasse, 435 p.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Après-midi d'un écrivain*. Trad. de l'allemand (Autriche) par Georges-Arthur Goldschmitt. Coll. « Arcades ». Paris : Gallimard, 87 p.
- Harrison, Jim. 1999 [1998]. *Lointains & Ghâzals*. Trad. de l'américain par Brice Matthieussent. Coll. « Domaine étranger ». Éd. bilingue. Paris : Éditions 10/18, p. 91.
- Jarmusch, Jim. 2004 [1995]. *Dead Man*. Alliance Atlantis Vivafilm, Montréal. DVD, 121 min., son, noir et blanc.
- Jasmin, Claude. 1999 [1972]. *La petite patrie*. Coll. « Roman ». Montréal : Éditions Typo, 142 p.
- Jerzy Lec, Stanislaw. 2000. *Nouvelles pensées échevelées*. Trad. du polonais par André et Zofia Kozimor. Préf. de Francesco M. Cataluccio. Paris : Payot & Rivages, 271 p.

- Joyce, James. 1948. *Ulysse*. Trad. intégrale par Auguste Morel, assisté de Stuart Gibert, édition revue par Valéry Larbaud et l'auteur. Coll. « Le Livre de poche ». Paris : Gallimard, 704 p.
- Leahy, David. 1994. « Race, Gender and Class Enigmas in *The Loved And The Lost* and *Au Milieu, La Montagne* ». In *Textual Studies in Canada*, no 5, p. 32-45.
- Le Blanc, Guillaume. 2009. *L'invisibilité sociale*. Coll. « Pratiques théoriques ». Paris : Presses Universitaires de France, 197 p.
- Lemire, Maurice. 1979. « Le roman québécois des mœurs urbaines ». In *Québec français*, n° 36, p. 58-59. Québec.
- Mailhot, Laurent. 2003. *La littérature québécoise : depuis ses origines*. Nouvelle édition. Coll. « Essais ». Montréal : Éditions Typo, 451 p.
- Major, André. 2007. *L'esprit vagabond, carnets : 1993-1994*. Montréal : Boréal, 325 p.
- Mann, Daniel (réal.). *Willard*. Prism Entertainment, Etats-Unis. 1971. Vidéocassette VHS, 97 min., son, coul.
- Masquelet, Alain-Charles. 2011. « La leçon d'Anatomie du Docteur Tulp. » In *Académie nationale de médecine*, rubrique « Chroniques historiques ». En ligne : <http://www.academie-medecine.fr/publication100036305/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).
- Maulpoix, Jean-Michel. 2009. *Pour un lyrisme critique*. Coll. « En lisant en écrivant ». Paris : José Corti, 256 p.
- \_\_\_\_\_. 2005. « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne ». Chap. in *Figures du sujet lyrique*, sous la dir. de Dominique Rabaté, p. 147-160. Paris : Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Du lyrisme*. Coll. « En lisant en écrivant ». 3<sup>e</sup> édition. Paris : José Corti, 442 p.
- Maupassant, Guy de. 1962 [1882] « En Bretagne ». In *Au Soleil. Sur l'Eau*, p. 197-222. Texte établi et présenté par Gilbert Sigaux. Lausanne : Société coopérative Éditions Rencontre.
- Nizon, Paul. 1992 [1971]. *Dans la maison les histoires se défont*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis de Rambures. Paris : Actes Sud, 215 p.
- Orwell, George. 1989 [1949]. *1984*, Londres : Penguin Books, 326 p.
- Perec, Georges. 2003. *Penser/Classer*. Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle ». Paris : Éditions du Seuil, 175 p.
- \_\_\_\_\_. 1974. *Espèces d'espaces*. Coll. « L'espace critique ». Paris : Éditions Galilée, 125 p.
- \_\_\_\_\_. 1967. *Un homme qui dort*. Coll. « Folio ». Paris : Denoël, 158 p.
- Poe, Edgar Allan. 1989. « L'Homme des foules ». Chap. in *Edgar Allan Poe. Contes — Essais — Poèmes*, p. 497-512. Éd. établie par Claude Richard. Trad. de l'anglais

- par Baudelaire et Mallarmé. Nouvelles traductions par Jean-Marie Maguin et Claude Richard. Paris : Robert Laffont.
- Proust, Marcel. 1995 [1921-1922]. *Le côté de Guermantes*. Texte intégral. Coll. « Maxi-Poche / Classiques français ». Paris : Éditions Phidal, 603 p.
- Racine, Claude. 1972. *L'Anticléricalisme dans le roman québécois 1940-1965*. Coll. « Littérature dans les cahiers du Québec ». Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 233 p.
- Rimbaud, Arthur. 1999 [1965]. « Une saison en enfer » dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Coll. « Folio classique ». Éd. établie par Louis Forestier avec préface de René Char. Paris : Gallimard, p. 175-204.
- Rosa, Hartmut. 2010 *Accélération. Une critique sociale du temps*. Coll. « Théorie critique ». Paris : Éditions La Découverte, 474 p.
- Rosset, Clément. 2006. *Fantasmagories* suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Éditions de Minuit, 108 p.
- Saint-Denys Garneau, Hector de. *Regards et jeux dans l'espace*. 1996 [1937]. Éd. établie par François Hébert. Coll. « Grands textes de la littérature québécoise » Anjou : Les éditions CEC, 159 p.
- Serfaty-Garzon, Perla. 2003. « L'Appropriation ». Chap. in *Dictionnaire de l'habitat et du logement*, p. 27-30. Paris : Éditions Armand Colin.
- Shakespeare, William. 1976 [1958]. « The Merchant of Venice ». Chap. in *The Complete Works of William Shakespeare*, p. 185-208. 17<sup>e</sup> impression. Londres; New York; Sydney; Toronto : Spring Books.
- Stevens, Wallace. 1989 [1954]. *Description sans domicile*. Trad. de l'américain et préfacé par Bernard Noël. Édition bilingue. Nice : Éditions Unes, 73 p.
- Sloterdijk, Peter. 2005 [2003]. *Écumes : Sphères III*. Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni. Coll. « Pluriel / philosophie ». Paris : Hachette littératures, 787 p.
- Tremblay, Tony. 2001. *Des receleurs*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 62 p.
- Woolf, Virginia. 1993. « Voyage au Phare » in *Virginia Woolf : romans et nouvelles (1917-1941)*, p. 359-564. Éd. établie par Pierre Nordon. Trad. de l'anglais par Magali Merle. Coll. « La Pochothèque ». Paris : Le Livre de poche.
- \_\_\_\_\_. 1929 [1927]. *La Promenade au phare*. Trad. de l'anglais par Maurice Lanoire. Paris : Stock, 244 p.

#### **Annuaire montréalais de Lovell**

- John Lovell (dir. publ.). 1958. *Annuaire montréalais de Lovell : 1958*. Montréal : John Lovell & Son Limited. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

John Lovell (dir. publ.). 1930. *Lovell's Montreal Directory : 1930-1931*. Montréal : John Lovell & Son Limited. En ligne (Bibliothèque et Archives nationales du Québec, collection numérique) : <http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

### Dictionnaires

Brockmeier, Ralf (dir. éd.). 2008. *Dictionnaire Latin-français*. Coll. « MaxiPoche Plus ». Paris : Éditions Larousse, 957 p.

Jean-Claude Zylberstein (dir.). 1996 [1965]. *Dictionnaire des mots rares et précieux*. Coll. « Domaine français ». Paris : Éditions 10/18, 341 p.

Rey, Alain (dir. éd.). 2015. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Le Robert. En ligne : <http://lerobert.demarque.com/legrandrobert.html> (dernière consultation le 27 décembre 2015).

Dupriez, Bernard. 1984. *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris : Christian Bourgois éditeur, 541 p.

Aquien, Michèle et Georges Molinié. 1999. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Coll. « La Pochothèque ». Paris : Éditions Le Livre de poche, 753 p.